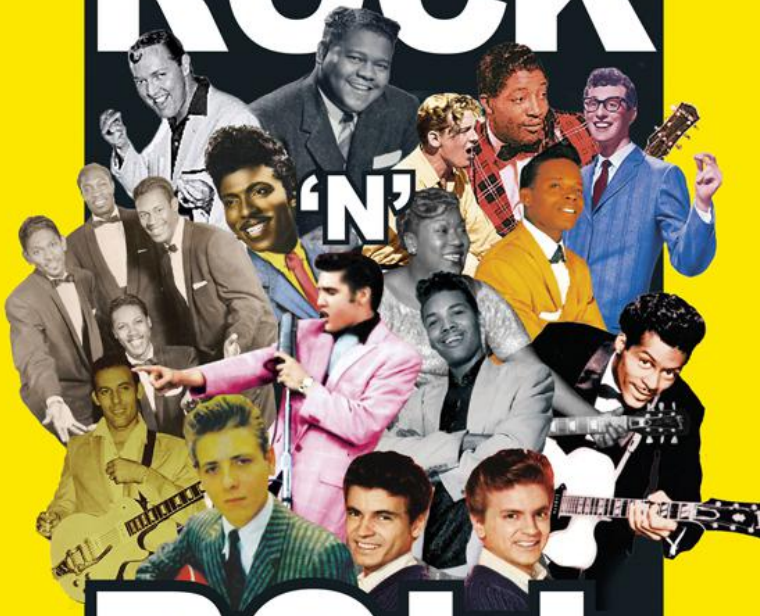
Adrian Vogel

ROCK 'N' ROLL



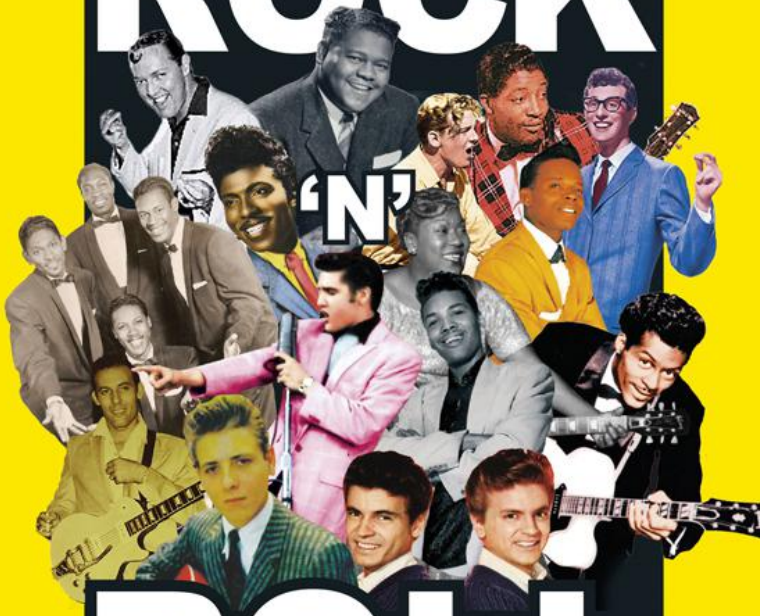
EL RITMO QUE CAMBIÓ EL MUNDO

FOCA

Presentación de **MIGUEL RÍOS**
Preludio de **IGOR PASKUAL**

Adrian Vogel

ROCK 'N' ROLL



EL RITMO QUE CAMBIÓ EL MUNDO

FOCA

Presentación de **MIGUEL RÍOS**
Preludio de **IGOR PASKUAL**

Foca / Investigación / 162

Adrian Vogel

Rock ‘n’ Roll: el ritmo que cambió el mundo

Presentación de Miguel Ríos, con un preludio de Igor Paskual

El presente libro propone al lector un estimulante viaje que le permitirá conocer los orígenes y a los principales protagonistas del «ritmo que cambió el mundo ». Protagonistas que, por cierto, no se limitan a los músicos que participaron en esta auténtica revolución: sin discográficas, empresarios, incluso mafiosos, sería difícil entenderla. Y no se puede olvidar que en su éxito desempeñaron un papel de primer orden no sólo el mercado de canciones, esto es, el desarrollo de los soportes físicos en que se compra y vende la música, sino la difusión de ésta por medio de la radio y sus listas de éxitos. Por no hablar del cine, que tanta importancia tuvo a la hora de configurar gran parte de la imaginería con la que se acabaría identificando el rock. Con un gran despliegue de datos, pero sin perderse en lo anecdótico, Adrian Vogel articula un clarificador relato sobre el largo proceso que, no exento de presiones, corrupción, boicots…, condujo a lo que sin duda es una de las máximas expresiones de la cultura popular de las últimas décadas. ¿Se imagina el mundo sin el rock? No, ¿verdad? Cuando acabe de leer este libro, entenderá por qué.

De la cosecha del 56, el autor, de la prensa (miembro fundador de la revista Ozono) y la radio musical (las primeras FM rock de Madrid, 99.5 y Onda 2, y el Para Vosotros Jóvenes de Carlos Tena en RNE), dio el salto a la industria discográfica. Desde finales de los setenta ha trabajado en Madrid, Nueva York y París para Gong, Epic/CBS/Sony, Polydor, RCA/Zafiro, Edel, Nuevos Medios y dos compañías propias (Compadres y DMM). También fundó dos editoriales musicales y ha dirigido los contenidos de diversas webs.

Desde 2007 mantiene el blog pop El Mundano y el canal El Mundano TV en YouTube, imparte clases y conferencias, y participa en seminarios. En el curso 2016-2017 empezó a colaborar en el Máster de Industria Musical y Estudios Sonoros de la Universidad Carlos III de Madrid, y desde finales de 2017 lo hace con la revista cultural Jot Down.

Como autor, participó en el libro colectivo Dylan, un libro de AU (Fundamentos, 1974) y en 2014 publicó el libro electrónico Mi Mundial Brasil 2014 (Punto de Vista Editores). Su último trabajo,

Bikinis, fútbol y rock & roll (Foca), vio la luz en 2017.

Diseño de portada

RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:

Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:

Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

© Adrian Vogel, 2018

© Ediciones Akal, S. A., 2018

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-16842-26-1

AGRADECIMIENTOS

A Igor Paskual por su apoyo,
asesoramiento técnico y crítica constructiva,
que sirvieron de acicate
y empuje para acometer y ordenar
conceptos para este libro.

A Miguel Ríos por ser Miguel Ríos.
Ni más ni menos.
Nuestro hermano mayor, quien
tantas puertas nos abrió con su
ejemplo y tantos caminos nos descubrió.

PRESENTACIÓN

Catálogo de emociones

En 1960, los discos nuevos olían a gasolina y sonaban a futuro. Con sólo abrir la funda, la peste narcótica del vinilo daba un tufillo de realidad a los sueños imposibles. En el pequeño almacén de la sección de discos de los Almacenes Olmedo de Granada, donde trabajaba de aprendiz, aquel olor me ponía. Claro que me ponían mucho más las canciones que salían de aquellas maravillas a 45 rpm.

El nuevo libro de Adrian Vogel, Rock 'n' Roll. El ritmo que cambió el mundo, contiene, entre otras muchas cosas, un gran catálogo de emociones con nombre de canción. Entre ellas está la historia de la aparición de cientos de artistas, autores, discográficas, músicos y productores, y de su repercusión social en los medios de comunicación y hasta en la política de la época. Su andadura abarca lo acaecido en algunas ciudades de EEUU en la segunda mitad de los años cincuenta, un tiempo en el que, en nuestro país, estábamos en el limbo plomizo de la dictadura de Franco.

Para alguien como yo, que fue abducido para enrolarse en las inciertas filas del rock & roll, comprenderán que este libro que ahora presento, y que cuenta todo lo que no pude saber entonces, sea algo como la Biblia para el creyente. Es el primero que relata, en nuestra lengua y de una forma apasionante y prolija, la excitante historia del nacimiento de esta música, los nombres de los que la inventaron y los míticos lugares donde dio sus primeros pasos. Somos muchos los que abrazamos una fe desconocida sustentada en un canon de tres acordes, predicada a golpe de pelvis por un tipo electrizante, que cantaba en un idioma incomprensible que claramente decía «corre, chaval, corre».

Al ser el relato de los orígenes, cuenta los infinitos cruces y mestizajes, el ancho espacio y el largo tiempo que necesitaron las

músicas que conformaron el rock & roll para fundirse, para tomar carta de naturaleza y poner a la juventud de la mitad del siglo XX a bailar sobre la tumba de los prejuicios morales de una sociedad inmoral y mentirosa; una sociedad que trataba a los afroamericanos como ciudadanos de segunda categoría. En esta crónica, se siguen las influencias y el rastro sonoro que dejaron los primeros bluesmen, el góspel en iglesias de todo credo, el country, el ragtime, el R&B y los mil y un ritmos que trenzaron el nacimiento de la música que colocaría, por primera vez en la historia, a los jóvenes al frente de su destino.

El anterior libro de Adrian me pareció un trabajo monumental, de gran valía documental, histórica y sociológica, altamente recomendable. Bikinis, fútbol y rock & roll es un jugoso ensayo sobre la llegada de la modernidad y los nuevos modelos de comportamiento social durante los grises años de la chusca dictadura franquista.

Encaré la lectura de este nuevo libro con gran interés e hice algo que debí hacer con el anterior, algo que recomiendo a los futuros lectores que hagan con este: leerlo escuchando las canciones que son la banda sonora de un tiempo y un país que juro que fue el de mi juventud. Un montón de temas inmortales sonaron en Spotify. ¡Qué gozada! Como se trata de un texto que habla de canciones que condicionaron y perfilaron muchas vidas, en el que se cuentan las vicisitudes y el capricho de la fortuna por las que pasaron muchas de ellas, volver a escucharlas, sabiendo el intrincado itinerario que las llevó al éxito o al fracaso, es muy emocionante.

El relato está lleno de historias que desconocía y que me hacen amar mucho más esta música. Pongo un ejemplo entre mil: la primera persona que grabó «Hound Dog», de Leiber y Stoller, fue Big Mama Thornton, la cantante de Alabama, y no Elvis, como siempre creí. Poder escuchar a golpe de ratón la infinidad de canciones datadas en el libro te da la dimensión y el interés del texto, además de la posibilidad de comprobar por qué aquella música se perfiló para revolucionar el mundo.

Leyendo estas páginas descubres que las canciones eran la materia prima del tinglado que alumbró miles de disqueras, y que tenían muchas más vidas que los gatos. Versiones sobre creaciones,

mayoritariamente, de músicos de color, dando vueltas en el espacio y en el tiempo de la rueda de la fortuna, editadas por pequeñas compañías que sonaban en emisoras locales de pueblos remotos, hasta llegar a la meta de los grandes sellos discográficos y a la garganta, casi siempre, de un cantante blanco y guapo. Y de ahí al éxito planetario. Siempre supe que, en la música popular de los EEUU, los músicos afroamericanos pusieron mucho más que los blancos en la creación del mito del rock & roll, y este libro lo ratifica.

En los años cuarenta y cincuenta, todo músico tenía una visión propia de un tema ajeno. Hasta que, en los sesenta, llegaron Dylan, The Beatles y The English Army, el compositor, lejos del spot de la fama, podía ser un tipo a sueldo fijo. Con las nuevas estrellas, las versiones pasaron a ser, más que una necesidad de repertorio, un tributo a los antiguos maestros. Pero eso es otra historia.

El paso de Adrian Vogel por la industria discográfica, así como su carrera de comunicador aportan al relato un sin número de anécdotas que van desde una detallada información del puesto al que llegaron las canciones en las listas americanas hasta el método mafioso con el que las discográficas compraban radiaciones por medio de la payola. Los tejemanejes de una industria rocambolesca, en la que el creador era muchas veces el único perdedor, se cuentan con la fluidez de una narración periodística, de la que es muy difícil escapar.

Por último, llega el tributo a los muchos hombres y a las menos mujeres fundamentales en el nacimiento y desarrollo del rock & roll. Adrian conoció a tipos míticos del negocio de los discos y del mundo editorial, cuando trabajó como ejecutivo en la CBS de Nueva York. Gente –por sacar dos nombres– de la talla de John Hammond, descubridor de Bob Dylan entre otros, y Jerry Wexler, productor de un montón de talentosos artistas como Aretha Franklin. Estos gigantes lo sentaron a su mesa y le contaron su formidable experiencia. Leyendo lo escrito, se descubre la enorme admiración que los pioneros del rock & roll provocan en mi prologado amigo.

Eso sí, nada en comparación con la que él siente por las grandes canciones, porque estas son el catálogo de las emociones.

Miguel Ríos

PRELUDIO

Bienvenidos al mejor libro en castellano sobre el origen del rock ‘n’ roll. Y, posiblemente, también a uno de los mejores que hayan editado en cualquier idioma.

Se trata de un prodigio de datos, una apisonadora documental engarzada como una cota de malla para mostrarse como una red en la que aprender, bailar y disfrutar de cómo se formó la música que terminaría siendo el mayor exponente de cultura popular de la segunda mitad del siglo XX.

La importancia del libro reside en que tiene muy en cuenta que el rock ‘n’ roll no nace de un día para otro y que no nace en el vacío, en medio de la nada. Que se trata de un proceso de muchísimos años y que implica diversos elementos y agentes sonoros, así como otras disciplinas, por ejemplo, la economía y la tecnología.

Adrian no se olvida de nada y pone énfasis en todos y cada uno de los factores que dieron lugar a la gestación del rock. Presta gran atención a la influencia española en la creación de la maravillosa síncopa y también a los numerosos judíos cuya contribución es básica –no sólo– como avezados empresarios. Pone hincapié en la importancia de la radio y sus listas de éxitos (el famoso Top 40) para que la presencia en las ondas le diera la difusión necesaria. Para que esto sucediera se cuentan con detalle todos los acuerdos, las presiones, las huelgas, los boicots, la corrupción, el poder de las editoriales y también la importancia de las tramas mafiosas que jalonan la trastienda del rock. Y, por supuesto, está el cine como generador de gran parte del imaginario que luego abrazaría el rock. No se olvida de los soportes físicos donde se compra y vende la música, es decir, el mercado de canciones.

Todo eso y mucho más están presentes en este libro que es una enciclopedia general resumida, pero no abreviada. De cada página se extrae un licor delicioso que hay que digerir con calma. Es un libro que se disfruta y se asimila mejor si la acompañamos de la banda sonora que el propio libro nos va contando. Veremos que una

de las cuestiones más entretenidas es ver cuál es el primer rock ‘n’ roll de la historia. Las candidatas son incontables y resulta muy ilustrativo escuchar el proceso ya que Adrian se ocupa de una época que es fronteriza y que anuncia el comienzo de algo diferente donde se están formando cientos de sonidos que aún no saben con certeza adónde van.

Lo esencial es que Adrian Vogel combina dos miradas fundamentales que, generalmente, se suelen mostrar por separado. Cada libro o documental muestra una faceta u otra. Es decir, la orate pasional y el lado académico. Además, Vogel tiene una visión de conjunto ya que funciona como un historiador y explica los contextos en su totalidad. Pero, al mismo tiempo, tiene la capacidad de narrar las historias particulares con gran acierto, engarzadas como piedras preciosas en un gran bloque de oro que contribuyen a la historia general. Así veremos cómo se financió el fichaje de Elvis por RCA y qué trascendencia tuvo en el rock. Es decir, se ofrecen momentos como pinceladas particulares que influyeron en el cuadro global y viceversa. Pura orfebrería.

La avalancha de datos puede producir una sobredosis. Pero también es un subidón de entusiasmo por el ritmo narrativo, el rigor en la cita, y la procedencia de esa información y, sobre todo, por el gozo supremo de entender una historia que pocas veces se ha abordado con esta ambición. Sí, hemos entendido la Revolución francesa y podemos documentar no sólo sus datos en los archivos, sino las distintas visiones de por qué se produjo. Este libro hace lo mismo, ya que Vogel tiene alma de profesor de Historia, y explica por qué las cosas pasan de esta manera y no de otra. Hay sociología, historia, mucho archivo y cuestiones técnicas bien explicadas. Es decir, ofrece una visión que es un poliedro que, a su vez, no deja de ser una pieza única.

En estas páginas se habla de algo que es importante para nuestro tiempo, para nosotros y, sobre todo, para quienes vivimos por y para esta enorme pasión que es el rock and roll. Aquí está la explicación, el sostén teórico de estos cientos de artistas y canciones que han convertido nuestra vida en algo que es mucho mejor de lo que hubiera sido sin ellos. Nadie se puede imaginar cómo hubiera sido este mundo sin el rock and roll o el rock (la diferencia la

explica Vogel en el libro). Nadie se puede imaginar lo que hubiera sido un mundo sin Elvis o sin The Beatles. Pero las circunstancias únicas que facilitaron su nacimiento pocas veces se han explicado de forma tan global y de manera tan contundente. Era necesaria esta visión que pusiera sobre el papel la importancia de las compañías independientes de esta forma exhaustiva. Quizá sea demasiado intenso para algunos paladares. Pero hablamos de un libro que mezcla historia, narrativa y ambición documental. Merece la pena que ocupe las bibliotecas a modo de libro de consulta. Y es que, hasta ahora, en el ámbito hispanoamericano, nadie se había atrevido a afrontar esta temática en la que, curiosamente, España y sus sonidos tienen tanto que ver en su formación. Mi fascinación por la obra de Vogel se debe a que, por fin, un texto escrito en castellano y desde España tiene el nivel suficiente para estar a la misma altura que los libros anglosajones. El rigor, la pasión y la exactitud nos libran del compilatorio habitual de anécdotas que tanto se da por nuestro país. Si hay algo parecido a una «aventurilla» en esta obra es porque sirve al propósito general. Porque ayuda a la información global.

Así que prepárense para deglutir estas páginas poco a poco, porque despiertan el cerebro como la cocina tecnoemocional, pero llena el estómago igual que un plato tradicional. Todo lo escrito es importante, y admite varios niveles de lectura para disfrutarlo tanto como un libro de aventuras como un diccionario donde acudir en caso de duda.

Ha llegado Adrian Vogel para que nos haga escuchar, bailar, disfrutar, leer y, por fin, pensar. Vive le Rock!

Igor Paskual

Compositor, escritor y músico

INTRODUCCIÓN

It's Only Rock 'n' Roll (But I Like It).

The Rolling Stones, 1974 (M. Jagger & K. Richards)

Escribir este libro sobre el rock 'n' roll original suponía un doble reto. El primero por hacerlo desde España sobre un ritmo estadounidense (que conquistó el mundo occidental). Creo que la distancia geográfica ha podido solventarse por mi experiencia vital (viví cinco años en Nueva York) y profesional (tanto en medios como en discográficas): a través de contactos, conversaciones, entrevistas, etc. se ha formado un conjunto de testimonios de primera mano que deberían proporcionar una visión completa y más cercana. Los libros musicales y las biografías, las (prácticamente desaparecidas) revistas especializadas (de ayer y hoy) y los documentales de la BBC (Reino Unido) y PBS (EEUU) ayudaron a completar el panorama.

Y el segundo reto era precisamente porque al escribir desde España este «manual» marcaría un hito: sería el primero que se publicaría en nuestro país sobre la historia del rock 'n' roll. Evidentemente ha habido traducciones de autores anglosajones. Y muchos artículos de prensa y revistas, fascículos coleccionables, programas de radio, etc. pero nunca un autor español había escrito un libro al respecto. Por raro que parezca. A mí también me sonaba extraño. Así que este reto se convirtió en un desafío. Espero haber estado a la altura. Ustedes serán quienes juzguen.

****

Si no puedo bailar, tu revolución no me interesa.

Emma Goldman (1869-1940)[1]

El baile ha estado asociado a la música popular desde la noche de los tiempos. Siempre nos ha gustado cantar y bailar, dos elementos indispensables sea el estilo musical que sea. El baile además ha ayudado a la propagación de los distintos ritmos que surgían. El siglo XX fue especialmente prolífico en este sentido. Y la influencia de los ritmos negros, llegados desde África al continente americano, fueron decisivos.

Situémonos en la década de los cincuenta del siglo pasado: dos géneros musicales van a dominar el mundo occidental, el mambo y el rock 'n' roll. Ambos asociados a bailes que rompieron moldes y entroncados en sonidos negros.

El dublinés George Bernard Shaw (1856-1950), premio Nobel de Literatura 1925, decía que «el baile es una expresión perpendicular de un deseo horizontal». Acertada definición de una experiencia lúdica y sensual. No vivió para conocer la exuberancia del mambo y el rock 'n' roll. El primero más tórrido y el segundo más acrobático.

En el resumen final del año musical de 1955 la revista Billboard, la biblia del negocio discográfico, señalaba «Cerezo rosa» de Pérez Prado, el san Pablo del mambo, como la canción del año. En segunda posición quedaba «(We're Gonna) Rock Around The Clock» de Bill Haley and His Comets, el primer n.º 1 en EEUU del rock 'n' roll. Atención, el primer n.º 1, no el primer éxito ni el primer rock 'n' roll. A lo largo de las siguientes páginas verán como hay varias canciones candidatas a ser el primer rock 'n' roll de la historia (alguna del propio Bill Haley como «Rock The Joint» de 1952, la primera en fusionar country y rhythm & blues). Y la cosa sigue sin estar clara más de medio siglo después.

****

La cultura fue un instrumento de anticipación, por lo que parecía útil recurrir a ella para entender qué estaba ocurriendo y hacia dónde podíamos ir en el futuro[2].

Esteban Hernández

Es necesario hacer algunas observaciones antes de entrar en faena. Aclarar conceptos y términos. Empecemos por estos últimos y las diferentes denominaciones (rock 'n' roll, rock and roll, rock & roll y rock).

El disc jockey Alan Freed acuñó la expresión rock 'n' roll en el título de su programa de radio: The Moondog House pasó a llamarse Moondog Rock 'n' Roll Party[3]. Sucedió en la WJW-AM de Cleveland, donde se había mudado en 1950 desde Akron (también del estado de Ohio). Freed descubrió en la principal tienda de discos de Cleveland, Record Rendezvous, que muchos adolescentes blancos escuchaban y compraban race records (Jerry Wexler en las páginas de Billboard cambió el denigrante apelativo por el de rhythm & blues). Es decir, música negra. El dueño de la tienda, Leo Mintz, le animó a programar en su espacio nocturno esta música que despertaba el interés de estos jóvenes. Mintz patrocinaba los programas de Freed desde que este comenzó su carrera en Akron y fue decisivo para su desembarco en Cleveland. Muchos atribuyen a él y no a Freed la creación de la denominación de rock 'n' roll.

El nombre de rock 'n' roll en realidad era el eufemismo para describir la música negra que gustaba a los blancos. Más que para ocultar su origen la pretensión era evitar problemas a la chavalería en sus casas. Alan Freed fue el primer DJ blanco del norte de EEUU en programar música negra.

Freed, Mintz y el promotor Lew Platt organizaron el 21 de marzo de 1952 el primer concierto de rock 'n' roll de la historia, Moondog Coronation Ball, en el Cleveland Arena (pabellón deportivo donde se jugaba al baloncesto, hockey sobre hielo y se organizaban veladas de boxeo). Entre otros artistas el cartel lo componían The Dominoes (de Billy Ward), Paul Williams and The Hucklebuckers, Tiny Grimes and His Rocking Highlanders, Danny Cobb y Varetta

Dillard. Se estima que acudieron 25.000 jóvenes (sobrepasando la capacidad del recinto, lo que provocó su suspensión una vez iniciado). El éxito de público fue notorio y disparó el ascenso de Freed en las ondas. Cleveland se convertía en la primera ciudad del rock 'n' roll, el nuevo sonido urbano. La sede del Rock and Roll Hall of Fame está situada en Cleveland.

Pero no se puede pasar por alto que rock 'n' roll ya se usaba con anterioridad en algunos viejos blues en alusión a las relaciones sexuales. Y posteriormente al baile. Bernard Shaw vuelve a hacer acto de presencia.

La frase rocking and rolling tiene un origen naval: describía el movimiento de los navíos en el mar. También hace referencia al balanceo de las mecedoras (rocking chairs). En 1934 las tres hermanas Boswell, blancas de clase media de Nueva Orleans, editaron una canción llamada «Rock And Roll». En la película Transatlantic Merry-Go-Round, de ese mismo año, la cantaron montadas en un bote de atrezo[4]. El columnista Maurie Orodenker de Billboard empezó a usar rock and roll en 1942 para describir canciones rítmicas como «Rock Me» de Sister Rosetta Tharpe.

Hacia 1948 ya había canciones que mezclaban los conceptos de baile y sexo como «Good Rockin' Tonight» de Roy Brown y «Rock All Night» de The Ravens. En 1949 Jimmy Preston and His Prestonians tuvo un top 6 en rhythm & blues con «Rock This Joint», también grabada por Bill Haley and The Saddlemen en Essex. La de Preston contiende por ser el primer rock 'n roll y la versión de Haley por el primer rockabilly. En 1951 «We're Gonna Rock» de Gunter Lee Carr ya se ceñía únicamente al aspecto del baile. Lo de Alan Freed es de 1952. Y fue definitivo. Aunque el primer éxito nacional de rock 'n' roll tardó en llegar y data de 1953: «Crazy Man Crazy» de Bill Haley and His Comets.

El maestro Charlie Gillett, en su canónico El sonido de la ciudad, diferenciaba rock 'n' roll de rock and roll, rock & roll y de rock[5]: la primera acepción es la que se refiere a la música de los pioneros y se extiende más o menos hasta 1959, al «día que la música murió» como cantaba Don McLean en su «American Pie»; rock and roll es la evolución del nuevo género musical ampliado a estilos como el rockabilly, el doo wop, el surf, las girl groups, el twist, etc. El rock

& roll sería la internacionalización del rock and roll al sustituir la conjunción inglesa and por un signo e incluir el producido en otros países e idiomas. Y rock será a partir de 1964, coincidiendo con la explosión de The Beatles y los nuevos grupos británicos. Es la expresión que definirá un nuevo modelo cultural. Si el primer rock 'n' roll representó la rebelión juvenil y adolescente, su nieto, el rock, supuso la revolución de los jóvenes occidentales a partir de la década de los sesenta. Y en ambos casos la constatación de un nuevo poder económico, el de la gente joven, como nunca antes se había producido en la historia de la humanidad. En todos los aspectos: el creativo, el empresarial y el profesional (con el añadido de la creación de nuevos oficios y puestos de trabajo). Y por tanto una enorme fuerza de consumo.

A lo largo del libro irán surgiendo las distintas listas de éxitos, principalmente las de pop, race/rhythm & blues y hillbilly/country, indistintamente del formato (disco sencillo, a 78 rpm primero y después a 45 rpm, o el LP de 12 pulgadas). La de pop reflejaba los superventas nacionales, los que rompían barreras (el crossover) y llegaban a todos los públicos (predominantemente blancos urbanos). En un país segregado, las poblaciones también tendían a estarlo, así como las expresiones musicales. Los discos llamados race records eran de música negra (conocidos anteriormente como sepia). Los intérpretes eran afroamericanos, el público también y los discos se vendían en los barrios negros. Podían ser de distintos estilos musicales (incluso recitados como los sermones religiosos). Lo que les diferenciaba del resto era el color de la piel de los artistas. La lista de race records (1945-1949) relevó al Harlem Hit Parade. Las jukeboxes (gramolas), la radio y otros factores, que veremos más adelante, acercaron parte de esta música a los jóvenes blancos. El denigrante race records (cuya autoría se atribuye a Ralph Peer, entonces director artístico de OKeh Records y uno de los pioneros de las primeras discográficas y descubridor de innumerables figuras) fue sustituido por el de rhythm & blues (R&B). Ya se mencionó anteriormente a Jerry Wexler como autor del cambio de nombre. Y además supuso concretar el tipo de música que reflejaría la lista. Hillbilly también era ofensivo (significa «palurdo») y se decidió usar country tras varios cambios: en 1944, Billboard reemplazó hillbilly por folk songs and blues luego por country and western en 1949 y finalmente se redujo a country. Los

artistas y consumidores de este género eran blancos rurales con escasos recursos económicos. Esto lo tenían en común con los primeros creadores del blues acústico y su público. En ambos casos la presencia artística femenina era habitual tanto en los grupos de folk y country como en el blues.

El concepto «mercado de canciones» irá surgiendo con relativa frecuencia y su presencia será notoria, aunque no sea mencionado. Las razones son múltiples. Empezando por las distintas versiones que se hacían de la misma canción y terminando por la importancia de los editores musicales que promovían autores y partituras. Los editores empezaron a ver amenazada su privilegiada posición en la industria musical con la aparición del rock 'n' roll, debido al creciente protagonismo de las discográficas. En los sesenta, con la cultura rock perdieron su preponderancia porque todos los nuevos roqueros eran autosuficientes (componían sus propias canciones).

La irrupción del rock 'n' roll rompió barreras raciales. El mercado de canciones ayudó con las distintas versiones enfocadas a los diversos públicos. Los jóvenes blancos y negros creaban la misma música, compartían el mismo baile y los mismos sonidos. La integración llevó tiempo, no fue inmediata, pero sucedía en paralelo a lo que el escritor Norman Mailer reflejó en los cincuenta como hípsteres. Estos primeros hípsteres son descritos en su ensayo The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster de 1957. Un hípster era un licenciado universitario urbanita blanco de clase media con inquietudes artísticas e intelectuales. El propio Mailer los definía como los existencialistas estadounidenses. Su música favorita era el jazz (sobre todo Miles Davis), fumaban marihuana, incorporaban jerga de los guetos y frecuentaban círculos literarios. Eran los blancos negros. El libro de Mailer refleja un movimiento que se inició en los cuarenta y se publicó cuando la Generación beat ya estaba en marcha.

El rock 'n' roll triunfó debido a la fuerza de su ritmo, a la de los jóvenes representados en sus artistas y autores (era la primera vez en la historia que se componía para adolescentes) y a la tenacidad de los empresarios que crearon más de cien discográficas independientes.

El pop moderno comenzó a mediados de los cincuenta con el rock 'n' roll

y, básicamente, era una mezcla de dos tradiciones

–el rhythm & blues negro y las melodías blancas[6].

Nik Cohn

[1] Esta frase, «If I can't dance I don't want to be in your revolution», atribuida a Emma Goldman (nacida en Kaunas, entonces Imperio ruso, hoy Lituania, y fallecida en Toronto, Canadá), conocida como «la mujer más peligrosa de América», apareció por primera vez como lema de una camiseta en la Nueva York de 1973. Estaba basada en un incidente real recogido en su libro autobiográfico Living My Life, de 1931 [http://www.lib.berkeley.edu/goldman/Features/danceswithfeminists.html].

[2] E. Hernández, El fin de la clase media, Madrid, Clave intelectual, 2014, p. 14.

[3] The Quarrymen con John Lennon, Paul McCartney y George Harrison dejaron de llamarse así cuando pasaron de ser un grupo de skiffle para hacer rock 'n' roll y competir en algunos concursos. El nuevo nombre elegido fue el de Johnny and The Moondogs, tal fue la influencia del programa de Alan Freed. Luego volvieron a llamarse Quarrymen y cambiaron de nombre un par de veces más antes del definitivo de The Beatles.

[4] [https://www.youtube.com/watch?v=6b5oWwFUhN0].

[5] C. Gillett, El sonido de la ciudad, Barcelona, Robinbook, 2008, p. 25.

[6] N. Cohn, Awopbopaloobop Alopbamboom, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1969 (Vintage Classics, 2016), p. 1.

CAPÍTULO I

Iconografía del rock ‘n’ roll

No es la idea la que apasiona, sino la pasión la que idealiza[1].

José Bergamín

La iconografía del rock ‘n’ roll tiene sus raíces en el cine, antes de la popularización de la música y su baile. Dos películas son el pistoletazo de salida y una tercera supone el aldabonazo definitivo: Salvaje (The Wild One, 1953), Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause, 1955) y Semilla de maldad (Blackboard Jungle, 1955). Las dos primeras, protagonizadas por Marlon Brando y James Dean respectivamente, van a marcar el territorio de la moda, de las actitudes. En definitiva, del estilo de vida.

Marlon Brando en Salvaje es el líder de una pandilla de moteros, The Black Rebels Motorcycle Club. Se introduce por primera vez en la gran pantalla el concepto de tribu urbana. También se establecen varios iconos: la ropa (cazadoras de cuero, camisetas, botas y vaqueros), las patillas (James Dean y Elvis Presley las adoptaron) y las motos (eran Triumph). Estas quedarán desplazadas muy pronto por los coches en la mitología del rock (aunque las Harley Davidson mantendrían su estatus simbólico). Producida por Stanley Kramer y dirigida por Lázló Benedek, uno de los momentos cumbre es cuando una chica pregunta a Brando: «¿Johnny contra qué te rebelas?», y él contesta: «¿Qué tienes?». Este breve diálogo es toda una declaración de intenciones. Y sobre el que se construirá el edificio de actitudes y comportamientos del rock ‘n’ roll. La película fue prohibida en varios países. En Gran Bretaña no se estrenó hasta 1968 y en la España franquista no se vio hasta 1974 (un pase en TVE).

James Dean, además de las patillas también se apuntó a ponerse

vaqueros. En Rebelde sin causa, sus patillas eran más discretas que las de Brando, pero estableció el modelo de jeans que llevar, los Levi's 501. Los personajes de Brando y Dean son paralelos, dos caras de la misma moneda. Del líder pandillero con moto pasamos al desorientado adolescente urbano de instituto con coche. Y se baja el listón de la edad de los protagonistas. Ambos tienen una ira interior que los consume y los conduce invariablemente a meterse en líos. Nicholas Ray, director de Rebelde sin causa basado en un relato suyo, construye una descripción del nuevo adolescente de los suburbios de los blancos acomodados, surgido tras la Segunda Guerra Mundial. Ray que vivió en Madrid, donde su local Nikas fue vital en el desarrollo de los pioneros del rock & roll madrileño, volverá a aparecer más adelante (como hombre de radio). Rebelde sin causa también tuvo problemas con la censura franquista y no se estrenó hasta 1964.

Si estas dos primeras películas reflejaban un ambiente, y marcaban estilo, en Semilla de maldad se escuchó rock 'n' roll por primera vez en una película. Dirigida por Richard Brooks, supuso el relanzamiento del «(We're Gonna) Rock Around the Clock» por Bill Haley and His Comets, compuesta por Max C. Freedman and James E. Myers en 1952. Haley grabó su versión en 1954 para su debut con Decca, producida por Milt Gabler (figura clave en la evolución de la música popular sobre el que se incidirá posteriormente). Originalmente una cara B encontró su camino cuando sonó en los títulos de crédito del principio de la cinta. Y desde ahí cambió la historia de la música popular. Se convirtió en el primer n.º 1 del rock 'n' roll y el virus se propagó por todo el mundo occidental. Haley dejó obsoletos a los crooners iniciando una nueva era. El tema del filme no facilitó su estreno en España: un profesor blanco llega a un instituto de un gueto, a una clase multirracial; diversos alumnos son, digamos, problemáticos y antisociales. Los alborotos en los estrenos europeos tampoco ayudaron y fue prohibida en España hasta 1964.

El cine ya era un fenómeno de masas y se convirtió en un aliado formidable del nuevo ritmo. Hasta la explosión del «Rock Around The Clock» sólo hubo un puñado de éxitos:

• La ya mencionada «Crazy Man Crazy» por el propio Bill Haley (Essex, 1953);

• «Shake, Rattle and Roll» compuesta por Jesse Stone para Big Joe Turner (Atlantic, 1954), que fue n.º 1 de rhythm & blues y 22 en pop, mientras que la versión de Bill Haley del mismo año (Decca) fue n.º 7 en pop;

• «Seventeen» de Boyd Bennett and His Rockets (King, 1955) fue n.º 5 en pop y la versión de The Fontane Sisters llegó al 3 (Dot, 1955);

• «Ain't That A Shame» es otro ejemplo del funcionamiento del mercado de canciones: la versión original de su autor Fats Domino (Imperial, 1955) fue n.º 1 de rhythm & blues y llegó al 10 en pop impulsada por la versión de Pat Boone (Dot, 1955), que alcanzó el n.º 1 en pop;

• «Maybellene» de Chuck Berry (Chess, 1955) fue el primer éxito de rock 'n' roll de un artista afroamericano: n.º 1 de rhythm & blues y 5 en pop.

Los grandes estudios cinematográficos estuvieron más rápidos que las grandes discográficas y se lanzaron a seducir a esta nueva audiencia con películas rocanroleras (que irán salpicando el relato en los siguientes capítulos) y captaron a Elvis Presley como astro del celuloide.

****

El rock 'n' roll era una arma peligrosa, de acero cromado, explotaba a la velocidad de la luz, reflejaba la época, sobre todo la presencia de la bomba atómica que había sucedido unos años antes. En esos momentos la gente temía por el fin del mundo. En el horizonte se vislumbraba el gran enfrentamiento entre el capitalismo y el comunismo. El rock 'n' roll te hacía olvidar el miedo, rompía las barreras raciales, religiosas e ideológicas[2].

Con los ejemplos de Hollywood hemos visto la transición de las motos a los coches. Pero al ser el rock 'n' roll un fenómeno global debemos tener en cuenta el poder adquisitivo de los jóvenes de otros lugares. Las motos, especialmente las de baja cilindrada, fueron objeto de fascinación. Las scooters fueron el símbolo de los mods británicos de los sesenta. En esa misma década la pujante industria catalana de motocicletas alimentaba los sueños de muchos jóvenes españoles. La Derbi 50 era el modelo deseado. Si para los padres españoles era complicado tener un coche para los hijos era imposible. Las diferencias de poder adquisitivo entre EEUU y el resto marcaron las diferencias. Y es indudable que los coches, especialmente los descapotables, son uno de los grandes iconos del rock 'n' roll.

En lo que los estadounidenses consideran folk (que incluye tanto al blues rural como al country primitivo) los trenes y los barcos de vapor eran los referentes del transporte. A medida que los autores e intérpretes de música popular se urbanizaron (el blues eléctrico de Chicago, el rhythm & blues y el rockabilly en Memphis, el swing de Nueva York y el jazz de Kansas City, el country de Nashville, el bluegrass de Kentucky, etc.) fueron apareciendo camionetas y coches. Y el Cadillac, a ser posible descapotable, fue el gran símbolo del estatus de éxito.

****

But look at us now, quit driving, some things hurt more much more than cars and girls./

Pero míranos ahora, deja de conducir, algunas cosas duelen mucho más que los coches y las chicas.

«Cars And Girls», Prefab Sprout, 1988 (Paddy McAloon)

Esta frase de una canción de los británicos Prefab Sprout, que su autor Paddy McAloon dedicó a Bruce Springsteen criticando su limitación temática, es otra demostración de los coches como iconos.

La película American Graffiti dirigida por George Lucas en 1973 (y producida por Francis Ford Coppola) es una prueba más (aunque la acción se desarrolla a principios de los sesenta, pero arranca con el «Rock Around The Clock»). Aparecen modelos clásicos como el Chevrolet Impala y el Ford Thunderbird. Apuntada ha quedado la preferencia por el Cadillac, con sus espaciales aletas traseras, y más concretamente el rosa.

Elvis Presley era un enamorado de los Cadillac: llegó a tener una docena y su favorito era el rosa, un modelo Fleetwood de 1955. En realidad fueron dos, comprados en 1955: el primero, su primer Cadillac, un modelo de 1954, originalmente de color rosa, que apenas duró unos meses (tuvo un accidente al fallar el revestimiento de un freno y acabó incendiándose en la cuneta). Fue reemplazado por otro Fleetwood, pero azul. Elvis lo mandó pintar de rosa. Es el que siempre mantuvo y el que usaba para las giras. El color rosa de su Cadillac fue inmortalizado en la canción «Baby Let's Play House» (Sun, 1955), su primer hit nacional (n.º 5 de country) y el penúltimo sencillo que editó con Sun Records antes de firmar por RCA. Elvis, en su versión, modificó la letra original de esa canción: cambió la mención a «la religión» del original por un Cadillac rosa. Cuando Buddy Holly registró el tema como una maqueta para Columbia cantó la versión de Elvis.

La trascendencia del Cadillac rosa de Elvis Presley modificó los colores de los modelos de otros fabricantes. Ford era el único que traía el rosa como opción de serie (los Cadillac se pintaban a gusto del consumidor). Aparte del de Elvis (al segundo, el que ha sobrevivido, le pintó el techo de blanco) el otro Cadillac rosa icónico es el descapotable. El que pudimos ver en El Cadillac rosa, la película de 1989 protagonizada por Clint Eastwood. A Eastwood, un caza fugitivos, le encargan encontrar a una mujer que se ha fugado con su hija de ocho meses en el Cadillac rosa descapotable del marido, un supremacista. En esta mediocre road movie Jim

Carrey hace un cameo interpretando a un imitador de Elvis.

Fats Domino también conducía un Cadillac rosa.

Pink Cadillac es el título de un álbum de John Prine (1979) y de una canción de Bruce Springsteen (1983) que fue versionada entre otros artistas por Bette Midler (1984), Natalie Cole (1988), Carl Perkins (1992), Graham Parker (2003) y Jerry Lee Lewis (2006). Melissa Etheridge la canta en sus conciertos. La canción del Boss tiene un claro componente sexual, una metáfora de los genitales femeninos en la misma medida que los coches representan una fijación fálica. Esta misma metáfora fue cantada por Aretha Franklin en «Freeway Of Love», ganadora de un Grammy en 1985: «Montaremos en la autovía del amor en mi Cadillac rosa». El Cadillac (al igual que otras marcas, lo cual es una prueba más de los coches como uno de los iconos fundamentales del rock 'n' roll) ha servido de inspiración para varias canciones. Destaca «Brand New Cadillac» de Vince Taylor (1959) que The Clash rescató en London Calling (1979). La fascinación por los Cadillac llegó a España de la mano de Loquillo con «Cadillac solitario», compuesta por Sabino Méndez.

El rosa es uno de los colores del rock 'n' roll y su asociación va más allá de la automovilística: los trajes de escenario de Elvis Presley o las camisas tejanas rosas (objeto de deseo para muchos jóvenes europeos) son ejemplos claros. Y se podría ampliar a los colores pastel. El negro de las chupas de cuero es el otro color dominante y mucho más amenazador.

La pasión por las cuatro ruedas y los desplazamientos se ve reflejada en la creación de rutas míticas (en la misma medida que los ríos Misisipi y Misuri lo son para los viajes fluviales).

****

It winds from Chicago to LA,

More than two thousand miles all the way.

Get your kicks on Route sixty-six.

«(Get Your Kicks On) Route 66», Nat King Cole, 1946 (Bobby Troup)

La Ruta 66 (US Route 66), conocida como «la calle principal de EEUU» o «la carretera madre»[3], atraviesa dos tercios del oeste norteamericano y abarca desde Chicago (Illinois) hasta Los Ángeles, en California (la tierra prometida). Inaugurada en noviembre de 1926, fue una de las autovías originales de la Red de Carreteras Federales de Estados Unidos.

La canción compuesta por Bobby Troup mitificó el estatus de la ruta. La versión original de Nat King Cole (Capitol, 1946) fue un éxito tanto en la lista de música negra como en la pop. Bing Crosby con las Andrew Sisters también triunfó con su versión en la lista pop ese mismo año (mercado de canciones). Chuck Berry le dio otra lectura y los Them de Van Morrison y The Rolling Stones (la mejor en mi opinión) la incluyeron en sus LP de debut.

I'm leaving St. Louis, I'm going out Grand Avenue

I got to go to Memphis, something over there that I want to do.

«Highway 61 Blues», 1932, Roosevelt Sykes (R. Sykes)

La US Route 61 es la gran competidora de la Ruta 66. Y la más musical. Denominada como la highway blues, nace en Nueva Orleans, recorre el delta del Misisipi, varios estados y muere en la ciudad de Wyoming, en el estado de Minnesota. Transcurre en paralelo al mencionado río en la mayor parte de sus 2.300 km. Si la 66 busca el oeste, la 61 desde el sur se encamina al norte. Fue, junto con el transporte fluvial, protagonista de las grandes migraciones de afroamericanos del sur, en su mayoría trabajadores rurales, en busca de empleo en las ciudades del norte. Y recorre puntos clave de la música popular estadounidense: Nueva Orleans,

el delta del Misisipi, San Luis, Memphis y Clarksdale. Esta última localidad, del estado de Misisipi, es tan importante en la historia del blues como lo es Bristol[4] (Tennessee) en la del country. En Clarksdale se encuentra el cruce entre la 61 y la 49 donde, según la leyenda, Robert Johnson vendió su alma al diablo a cambio de ser un maestro del blues (Johnson compuso «Cross Road Blues» en 1936 que los rocanroleros británicos versionaron hasta la saciedad, empezando por Eric Clapton y Cream). En Clarksdale, cerca de este cruce, falleció en un accidente de coche Bessie Smith, una de las grandes damas del blues. Y ahí vivieron y actuaron todos los grandes del blues.

La lista de músicos, autores y canciones (con predominio del blues) que han hecho referencia a la Ruta 61 es demasiado extensa. Por terminar tan sólo citar el Highway 61 Revisited, uno de los mejores álbumes de Bob Dylan (la 61 pasaba por su Duluth natal) e incluía la canción del mismo título.

****

Where lived a country boy named Johnny B. Goode / Donde vivía un chico del campo llamado [Johnny B. Goode

Who never ever learned to read or write so well / Nunca aprendió a leer y escribir bien,

But he could play the guitar / pero podía tocar la guitarra

just like ringin a bell / como quien suena una campana.

«Johnny B. Goode», 1958, Chuck Berry (C. Berry)

La guitarra eléctrica es la gran insignia musical del rock 'n' roll. No hay instrumento más representativo. Y con el rock, a partir de los sesenta, aparecieron los guitar heros. Pero no conviene olvidar la batería: Earl Palmer de Nueva Orleans aplicó el backbeat (acentúa

el segundo y cuarto tiempo) cambiando la historia del rock ‘n’ roll. Palmer adoptó el backbeat al compás de cuatro tiempos del rock ‘n’ roll. Recogía una técnica del dixieland (al final de los temas) y de las palmas y panderetas usadas en el góspel urbano. Desde la grabación del primer disco de Fats Domino «The Fat Man» introdujo esta variante en el rock ‘n’ roll. De Nueva Orleans se trasladó a Los Ángeles donde formó parte de los legendarios Wrecking Crew, los músicos de sesión más solicitados de EEUU.

Del rhythm & blues (y del jazz) el rock ‘n’ roll heredó el saxo (y la sección de metales). Con la electrificación el contrabajo cedió el paso al bajo eléctrico, más cómodo de transportar.

El piano, instrumento estrella prácticamente desde su aparición a principios del siglo XVIII, fue fundamental en el primer rock ‘n’ roll: contaba con figuras legendarias como Little Richard, Jerry Lee Lewis y Fats Domino, todos pianistas. Lo siguió siendo con el paso del tiempo, mas su imagen está asociada a muchos géneros musicales. Mientras la guitarra eléctrica es sinónimo de rock & roll (sea cual sea el periodo que estudiemos).

La guitarra eléctrica se fue haciendo hueco poco a poco. Desde la rítmica a la solista. Las guitarras eléctricas ya habían hecho acto de presencia, por ejemplo, en el jazz y en el blues urbano de Chicago. Pero su impacto definitivo vino de la mano del rock ‘n’ roll. Nunca antes de Chuck Berry (o Bo Diddley) se habían usado de forma tan protagonista. Como en todo se necesita una estrella para liderar una tendencia. La electric guitar encontró a Chuck Berry. Gracias a él este instrumento pasó a formar parte del espectáculo. Y el componente sexual, tan presente en el rock ‘n’ roll, transformó la guitarra en un símbolo fálico.

****

Sin el bajo Fender no tendríamos rock ‘n’ roll ni Motown.

La guitarra eléctrica llevaba esperando pareja desde 1939.

Se convirtieron en una sección rítmica eléctrica, y eso lo cambió todo.

Quincy Jones

Hay una película de 1978, Grease (basada en el musical de Broadway), que refleja la mayoría de esta imaginería rocanrolera como señas de identidad: chicas, coches, cazadoras de cuero, vaqueros (con el bajo de los pantalones remangados), pantalones pitillo, patillas, tupés, bailes, música, pandillas, los colores pastel, la ropa negra, la camisa rosa de Travolta (con el pañuelo de la chaqueta y los calcetines del mismo color), zapatillas deportivas, faldas de vuelo con lunares, etc. La acción transcurría en un instituto de 1959.

Coches, calles, zapatos de ante, callejones, hoteles, moteles, autopistas, las jukeboxes, gasolineras, fiestas y padres proporcionaron el contexto en el que los cantantes empezaron a considerar el amor de manera que no sólo tenía aspectos físicos, sino que tampoco era inevitablemente eterno. Al asimilar esta música sin necesidad de pensar demasiado sobre ella, el púbico de la música popular desde 1956 se ha formado unas sensibilidades bastante diferentes de las generaciones precedentes que fueron educadas

en el sentimentalismo y el melodrama[5].

[1] J. Bergamín, El cohete y la estrella, Madrid, Ed. Cátedra, 1981, p. 89.

[2] Entrevista realizada por Bill Flanagan en [bobdylan.com].

[3] Fue John Steinbeck quien la denominó así en Las uvas de la ira (1939).

[4] Ralph Peer organizó sus primeras audiciones y grabaciones de folk y country en Bristol. El entonces director artístico de Victor (y

un pionero de la industria discográfica) descubrió en esas primeras sesiones de 1927 a Jimmie Rodgers y a la Carter Family, quienes se habían desplazado desde Poor Valley (Valle Pobre) de los montes Apalaches en su Virginia natal. La aportación de Maybelle Carter es, según Johnny Cash, más influyente que Hendrix en la guitarra: hacía la melodía con las cuerdas de abajo y el ritmo con las de arriba y descubrió a Chet Atkins. June, futura esposa de Cash, es su hija.

[5] Gillett, op. cit., p. 21.

CAPÍTULO II

Los ritmos de la nación negra y las melodías europeas

Roll over Beethoven and tell Tchaikovski the news.

«Roll Over Beethoven», 1956, Chuck Berry (C. Berry)

Chuck Berry es el poeta del rock 'n' roll. Y sepan que The Beach Boys, The Rolling Stones o AC/DC, entre otras muchas bandas, no serían las mismas si Berry no hubiera existido. «Roll Over Beethoven» es toda una declaración de intenciones. La frase elegida del estribillo define el espíritu de esos primeros días. Una traducción rápida sería: «apártate Beethoven y cuéntaselo a Tchaikovski». Nos sirve para entender de qué iba la vaina. Profundizando un poco más encontraremos otra acepción al roll over: proviene de una frase hecha «roll over in your grave» equivalente a nuestro «revolverse en la tumba». Berry acorta el dicho para incluir al finado, quien estaría retorciéndose en su féretro ante la nueva música. Y ha incluido un nuevo elemento en la ecuación de ruptura con el pasado: el rechazo a lo académico. La revuelta adolescente estaba en marcha y se movía al ritmo del rock 'n' roll con canciones que no llegaban a los tres minutos de duración. «Roll Over Beethoven» en concreto dura 2 minutos y 23 segundos. La inmediatez al poder. Los formatos en los que el disco fue comercializado también reflejan la transición del cambio tecnológico que se estaba produciendo: el 16 de abril de 1956 Chess Records editaba un single de siete pulgadas a 45 rpm y otro de shellac –discos de pasta– de 10 pulgadas a 78 rpm.

****

Just let me hear some of that

Rock and Roll Music,

Any old way you choose it;

It's got a back beat, you can't lose it,

Any old time you use it.

It's gotta be Rock and Roll Music,

«Rock And Roll Music», 1957, Chuck Berry (C. Berry)

Charlie Gillett[1] nos habla de cinco estilos en el primer rock 'n' roll[2]. Por un lado encontramos formaciones de seis o siete músicos con dos variantes: grupos negros de rhythm & blues, como los de Nueva Orleans (bastiones en las grabaciones de Fats Domino, Little Richard, Lloyd Price, etc.) y las bandas blancas de country-boogie del norte como Bill Haley and His Comets de Pensilvania. Otros dos estilos eran con un cantante liderando formaciones con una sección rítmica formada por un guitarrista, batería y contrabajo o bajo eléctrico: aquí también encontramos las diferencias raciales como el country-rock (o rockabilly) de Memphis (Elvis Presley) y el equivalente afroamericano del blues roquero de Chicago (Chuck Berry, Bo Diddley). El quinto sería el de los grupos vocales del nordeste que se afianzaron por todo el país y crearon el doo wop. Con estos cinco estilos ya estamos claramente hablando de música pop, en su sentido más amplio. Y con la invasión británica de la primera mitad de los sesenta estos cinco, sus artistas y autores, resucitaron. Los músicos de las islas rindieron homenaje tanto a los pioneros del blues como a los del rock 'n' roll de la década anterior. The Beatles grabaron versiones de los dos temas de Chuck Berry mencionados –los himnos de Berry han sido interpretados por una pléyade de artistas y en su día incluso por contemporáneos suyos. Otros como The Who, The Yardbirds (por cuyas filas pasaron Eric Clapton, Jeff Beck y Jimmy Page), los Bluesbreakers de John Mayall

(otra escuela de músicos), The Animals con Eric Burdon, Spencer Davis Group con los hermanos Winwood, etc., interpretaban temas de quienes ellos convirtieron en «clásicos» para las nuevas generaciones blancas.

Pero no todos los roqueros daban los créditos apropiados a los autores originales. Las fronteras entre versión, adaptación, influencia o plagio eran difíciles de delimitar. Casos significativos son los de Led Zeppelin y el de Chuck Berry contra The Beach Boys.

Brian Wilson firmó «Surfin' USA» en 1963. La melodía correspondía al «Sweet Little Sixteen» de Chuck Berry de 1958. El representante de los Beach Boys, padre de Brian, llegó a un acuerdo con Berry y desde entonces aparece como coautor. El tema de Berry tuvo más recorrido, esta vez legal: The Beatles interpretaron «Sweet Little Sixteen» en directo en una sesión para la BBC en 1963. En el álbum que recoge las grabaciones de The Fab Four en la emisora de 1963 a 1965 –Live At The BBC – es interesante observar que John canta los temas de Chuck Berry y Paul los de Little Richard. Lennon volvería a cantar a la dulce adolescente en su disco de tributo llamado Rock 'n' Roll, producido originalmente por Phil Spector.

El récord de problemas autorales lo tiene Led Zeppelin: son más de una docena de composiciones cuya autoría fue disputada o aún lo es. Algunos errores pueden ser involuntarios pero otros no. Implican a grandes obras de la banda. Los bluesmen más afectados han sido Willie Dixon, Lead Belly, John Lee Hooker, Howlin' Wolf y Robert Johnson. La justicia poética llegó cuando Pearl Jam en «Given To Fly» (1998) fusiló partes de su «Going To California» (en la letra Led Zeppelin hacía referencia a Joni Mitchell, sin mentarla).

Un problema con los derechos de autor abrió el camino para los compositores y artistas del nuevo ritmo. El negocio estaba dominado por los editores musicales y las actuaciones en directo. Las editoriales vendían partituras a personas que tocaban en casa o en funciones, a músicos aspirantes y profesionales (sobre todo a las big bands cuando gozaron del fervor popular). Pero el statu quo se alteró cuando la segregación racial en la música comenzó a tambalearse: las discográficas dedicadas al rhythm & blues y el rock 'n' roll empezaron a hacerse notar y las radios cambiaron de orientación musical. Las gramolas –o rocolas– reflejaron este

cambio, como ya hicieron a principios de los cincuenta cuando comenzaron a adoptar los singles de vinilo a 45 rpm. Las jukeboxes eran una buena fuente de ingresos para las discográficas y las editoriales. La empresa Rock-Ola, fundada por David C. Rockola en 1927, había vendido 400 mil máquinas dos décadas antes de la llegada del rock 'n' roll. Wurlitzer y Seeburg, los primeros en adoptar los vinilos, contendían con Rock-Ola en un mercado floreciente que estaba por vivir su segunda edad de oro gracias al rock 'n' roll. Durante la primera, en los cuarenta, el 75 por 100 de la producción discográfica de EEUU se vendía a los operadores de gramolas.

¿Qué sucedió para que el panorama de la industria cultural de la música popular estadounidense cambiase? Antes de la Segunda Guerra Mundial Broadway y Hollywood eran los principales clientes de compositores y editores musicales. Estos ejercían el poder en la sombra y se agrupaban en la American Society of Authors, Composers and Publishers (ASCAP), la sociedad de gestión que velaba por sus derechos de reproducción. Hasta 1939 un club exclusivo de 170 miembros (Rodgers, Hart, Porter, Gershwin, Berlin, etc.) en el que sólo había seis afroamericanos. A esa media docena se incorporarían W. C. Handy y Duke Ellington y a partir de los cuarenta Count Basie, Fletcher Henderson y otros autores de jazz procedentes de las big bands. El resto de los músicos negros –blues y rhythm & blues– estaban excluidos.

Una fallida negociación con la National Association of Broadcasters (NAB) –la patronal de las emisoras de radio– condujo al cisma. ASCAP pretendía doblar las tarifas. Las 600 radios de la NAB dijeron «basta» y formaron su propia gestora de derechos de reproducción, Broadcast Music Incorporated (BMI). Un año después las emisoras decidieron boicotear el repertorio controlado por ASCAP y fomentar el de BMI. En el tiempo transcurrido desde su fundación hasta el boicot, BMI se había apresurado a crear un catálogo propio. Recurrieron a los cientos de autores ignorados por ASCAP. Rescataron a los jazzistas y buscaron fuera de Nueva York y Los Ángeles, las dos plazas fuertes de musicales y cine respectivamente.

La búsqueda de nuevos autores se enfocó en la música tradicional –

folk– y la popular. Creadores como Arthur Big Boy Crudup[3], Roy Brown[4], Fats Domino, Wynonie Mr. Blues Harris o Johnny Otis[5], se dieron a conocer. Eran momentos previos al rock 'n' roll y ellos estaban a punto de cruzar la frontera. Menos Otis, eran todos afroamericanos. Durante casi un año las radios emitieron lo que se conocía como música regional. Era la auténtica música popular que se estaba cocinando. Esto incluye también a los artistas y autores del country & western swing.

Del folk llegaron Woody Guthrie, The Weavers con Pete Seeger, incluso el bluesman Lead Belly (descubierto por los Lomax en Angola Prison Farm, la cárcel del estado de Luisiana). Su «Goodnight, Irene» grabado por The Weavers fue un gran éxito meses después del fallecimiento de Lead Belly –también en 1950 Judy Garland grabó «Goodnight, Irene» así como Frank Sinatra, quien replicó el éxito del grupo donde estaba Seeger. Estos artistas del folk se habían asentado en el club Village Vanguard de Nueva York.

****

El bien y el mal se entrecruzan.

La música popular americana es admirada

en todo el mundo por sus ritmos africanos.

Pero esto no habría sucedido de no ser por la esclavitud.

Pete Seeger

Steve Reich (Nueva York, 1936), siempre preclaro y «apóstol de la disolución de fronteras entre la música culta y la popular» en acertadas palabras de Diego A. Manrique[6], en una entrevista para El País decía respecto a «la herencia ingrata de Adorno»:

Desde siempre, los compositores han utilizado melodías folklóricas, a veces sin reconocerlo. ¿Cómo puede alguien vivir en la primera mitad del siglo XX y no celebrar la grandeza de Kurt Weill? Weill no aceptaba aquel lema absurdo del dodecafonismo: que, con el tiempo, hasta el cartero silbaría esas composiciones. Lo cierto es que nosotros, a los que nos llamaron «repetitivos» o «minimalistas», lo tuvimos muy fácil: recuperamos la melodía, la armonía, el ritmo.

Melodía más armonía más ritmo son tres principios básicos para cualquier tipo de música. Si sumamos un texto tendremos canciones, operas, zarzuelas, oratorios, etc. Reich añadía algo que los músicos afroamericanos traían de serie desde los primeros esclavos llegados a América, ritmo:

Disponían de soluciones extraordinarias, evolucionadas a lo largo de siglos. Fíjese, los pintores descubrieron enseguida el arte africano, ahí está Picasso; los compositores no podían renunciar a su arrogancia europea. Yo me fui a Ghana, a estudiar con un maestro de percusión. Eran lecciones extenuantes… y luego debía transcribir lo que había aprendido.

El referido conflicto con ASCAP y la creación de BMI posibilitó la difusión de músicas desconocidas más allá de sus zonas de influencia local. Aunque era importante no fue el único factor.

Las oleadas de inmigración asociadas a la Segunda Guerra Mundial fueron otro elemento. Las músicas regionales viajaban de un lado a otro de EEUU. Los soldados reclutados del este y medio oeste llegaban a las bases militares del sur donde escucharon, bailaron y bebieron al son de ritmos que no conocían en sus localidades originales.

Mientras, 1.400.000 afroamericanos del sur se desplazaron al norte

y al oeste en busca de trabajo. La industria de la guerra y sus derivadas estaban a tope. Esta cifra de las migraciones de los cuarenta triplicaba la de la década anterior. Las radios locales empezaron a ofrecer programas especializados para atender a estos nuevos consumidores urbanos.

Hubo otra disputa que despejaría el panorama introduciendo a un nuevo actor, los cantantes, y consolidando de paso a las discográficas. Nuevamente la radio es protagonista. En esta ocasión tenían enfrente al sindicato de músicos. Estamos en la era de las big bands (otro tema con problemas autorales «In The Mood», de la orquesta de Glenn Miller, fue el gran éxito de la época), cuyo swing derivaba del jazz de Kansas City. A mediados de los cuarenta los instrumentistas tocaban en las emisoras y en el circuito regular de locales –proliferaron los ballrooms, salones de baile. Pero en la radio no admitían músicos negros, principales responsables del género. Hay excepciones (Duke Ellington, Earl Hines y pocos más). Las radios empezaron a poner discos, lo cual puso en peligro la labor de los instrumentistas (blancos). En 1942, la American Federation of Musicians (AMF) forzó la situación y prohibió a sus afiliados participar en grabaciones discográficas. Muerto el perro, se acabó la rabia. Un año después, cuando se firmó la paz, los directores de las bandas, compositores en su mayoría, se dieron cuenta de que los «vocalistas» se habían hecho con el control de la situación. Los cantantes pertenecían a otro sindicato y este no apoyó la huelga. Gillett añade otra pista: «El relevo del director de orquesta al cantante lo hicieron los propios directores, que competían entre sí presentando a sus cada vez más famosos cantantes. Pronto la estrategia se volvió contra ellos»[7]. Las editoriales seguían proveyendo de repertorio, pero ahora eran los cantantes, con las discográficas, quienes llevaban la batuta de la selección. A Bing Crosby[8] se le unirían nuevas estrellas como Tony Bennett[9], Nat King Cole, Teresa Brewer, Doris Day, Perry Como, el gran Louis Jordan, Frankie Laine[10] y sobre todo Frank Sinatra.

Johnnie Ray[11] representa el nexo de unión entre Sinatra y Elvis Presley. Tony Bennett va más lejos y afirma que Ray es el padre del rock ‘n’ roll. Es exagerado, pero su pelotazo «Cry» influyó en la forma en la que Elvis cantó baladas. Ray (cantante blanco, autor y

pianista) bebía de las fuentes del blues y el jazz. Eso tuvo en común con las generaciones de rocanroleros blancos que vinieron después: la influencia de la música negra. Las seguidoras de Ray, como las de Sinatra, Bennett y Laine (los tres de ascendencia italiana), eran chicas de doce a veinticinco años. Una constatación de lo que sería normal en el pop a partir de entonces, incluso bajando el listón de edad. Las llamaban bobby soxers, en referencia a los calcetines tobilleros que llevaban. Unas dos mil de ellas vestidas de negro se congregaron el 12 de febrero de 1952 alrededor de la católica catedral de San Patricio en Manhattan: llevaban luto porque se casaba Tony Bennett.

La puntilla a las big bands la dio el Gobierno en 1944: con el fin de recaudar fondos para la guerra establecieron un impuesto federal del 30 por 100 a todas las salas de baile. Las estranguló económicamente. Contratar orquestas de 20 músicos resultó inviable. El formato reducido de las nuevas bandas era el mismo que usaban los grupos de country y rhythm & blues. Si Ray era el puente entre dos tipos distintos de solistas lo mismo puede decirse de Louis Jordan respecto a las big bands y el rhythm & blues: es el vínculo entre ambos estilos. Al dar el paso al frente como líder de su propia banda redujo la formación a quinteto,The Tympany Five. Encajaba en las nuevas demandas de los empresarios de locales. También transitó las listas de Billboard, que dominó en los cuarenta, dedicadas a la música popular afroamericana y que, como ya saben, recibieron tres denominaciones: Harlem Hit Parade, race records y rhythm & blues. Conocido como The King of the Jukebox Jordan, natural de un pueblo ferroviario del delta del Arkansas, popularizó el jump blues, un híbrido del jazz, el blues y el boogie woogie que hacía bailable el viejo blues. El rango del jump blues se acercaba al rock ‘n’ roll. El productor de Jordan en Decca Milt Gabler también lo fue de Haley en la misma empresa. Éxitos multimillonarios en ventas superaron barreras raciales y fueron hits pop como la versión del tema «Choo Choo Ch’Boogie» (1946) o la del «G. I. Jive» del artista blanco Johnny Mercer, cofundador de Capitol Records, que fue n.º 1 en el Harlem Hit Parade repitiendo posición con Jordan, quien además conquistó la cima de la lista pop. Era la primera vez que un artista afroamericano lograba ser n.º 1 en ambas categorías. Además, estaban sus composiciones «Caldonia» (1945), todo un clásico, y «Saturday Night Fish Fry»

(1949). Esta última tiene todos los elementos del rock ‘n’ roll y es candidata a ser la primera grabación. Chuck Berry reconoce que fue el primer disco del género que escuchó.

En total, Louis Jordan produjo un n.º 1 y nueve top 10 de pop. En las sucesivas nominaciones de las listas afroamericanas fueron 18 n.os 1 y 54 entre los 10 más vendidos. A fecha de hoy sigue siendo el artista afroamericano que más semanas ha ocupado la cabeza de la lista: 113 (le sigue Stevie Wonder con 70). Desde julio de 1946 hasta mayo de 1947 tuvo cinco n.os 1 durante 44 semanas seguidas. Su puesta en escena con estudiadas coreografías, su arrolladora simpatía y su apoyo a los combatientes y veteranos de la guerra le granjearon la admiración popular.

El padre de Jordan era músico y daba clases. Ya sabemos quién fue su mejor alumno. Empezó tocando el clarinete y también aprendió piano. El saxo alto fue su instrumento preferido. Precisamente fue Jordan quien introdujo el saxo en el rhythm & blues. Enrolado en la orquesta de Chris Webb como cantante, en el Hotel Savoy de Nueva York, coincidió en la banda con una principiante: Ella Fitzgerald. La muerte de Webb propició su salto al liderato y Fitzgerald se quedó con la orquesta.

Western swing, honky tonk, bluegrass y otras formas del country –hillbilly– evolucionaron hacia el rockabilly. Un estilo basado en el 3/4 de los valses y el 2/4 de las polcas, reflejos de la tradición blanca de los colonos. Sucedió en el momento que los músicos blancos de country adoptaron elementos rítmicos del blues eléctrico, el boogie woogie y el jump blues. El blues rural –considerado folk– se electrificó y lo mismo sucedió con los temas tradicionales, base de los primeros intérpretes de country al sur y al oeste de la línea Mason-Dixon, frontera en su día entre los estados esclavistas del sur y los abolicionistas del norte.

En 1938 el violinista texano Bob Wills, King of the Western Swing, fue el primer artista country en introducir la guitarra eléctrica en una formación, sus Texas Playboys. También llevaban steel guitar, instrumento que, a pesar de ser original de Hawái, está asociado a la música vaquera. De ese mismo año es su grabación de una canción folk de los montes Apalaches, «Ida Red», cuya adaptación sirvió de inspiración para «Maybellene», el primer disco de Chuck

Berry en 1955. Wills nació en una granja y aprendió el blues recogiendo algodón. La música tradicional la conocía por su padre, violinista también y organizador de los bailes y fiestas country de los ranchos del área.

Un breve inciso sobre la cordillera de los Apalaches. Recorre el este norteamericano desde Canadá hasta el estado de Alabama y marcaba la frontera occidental de las primeras colonias británicas. Culturalmente se extiende desde el sur del estado de Nueva York y se conoce como Appalachia. Es en esta extensa zona rural donde surge el término «hillbilly» para denominar a sus pobladores: gente humilde, de escasos recursos económicos, que solía trabajar en el campo o en las minas (sobre todo de carbón); otros eran cazadores. Sus aisladas comunidades rurales preservaron sus propios dialectos, costumbres y música durante décadas.

Los fines de semana organizaban bailes y los músicos aficionados locales interpretaban canciones tradicionales traídas de sus países europeos de origen e incorporaban composiciones nuevas. La mayoría de los primeros colonos provenían de las tierras que delimitan la frontera inglesa y escocesa (descendientes de familias que llegaron ahí desde Irlanda del Norte). También llegaron alemanes. Y posteriormente galeses, suizos alemanes, italianos y europeos del Este. La esclavitud incorporó a los afroamericanos desde el siglo XVIII. De los nativos indígenas apenas quedan sobrevivientes (una reserva cheroqui en Carolina del Norte).

La industrialización (siderúrgicas y madereras principalmente) y el ferrocarril urbanizaron algunas poblaciones que experimentaron un boom económico. Y sus habitantes se alejaron del estereotipo del hillbilly.

Estamos hablando de la cuna del country. Por eso Ralph Peer organizó en 1927 las sesiones de casting y grabación en Bristol para captar artistas y repertorio de esta área. El museo del country (Birthplace of Country Music Museum) está en Bristol (Tennessee).

Estos párrafos dan pie para conocer a varios nombres fundamentales de la música country y que influyeron decisivamente en el rock ‘n’ roll.

****

El tipo de artista que más me ha inspirado ha sido siempre alguien como Jimmie Rodgers, alguien autosuficiente y original. Combinó elementos del blues y sonidos del hillbilly antes que nadie. Sus grabaciones son contemporáneas a las de Blind Willie McTell, pero no era solamente otro chico blanco cantando negro. Ahí estaba su genialidad y fue el primero.

Bob Dylan, 1985

Jimmie Rodgers, considerado el padre de la música country, era hijo de un ferroviario y huérfano de madre desde los cinco años. Su temprana inclinación artística no era bien vista por su progenitor. A los trece años su padre le consigue su primer trabajo en Meridian (Misisipi): de aguador para los trabajadores que instalaban o mantenían las vías férreas. En los ferrocarriles del sur predominaban los obreros afroamericanos; en el oeste los mexicanos y chinos; en el medio oeste los irlandeses y en el nordeste los italianos y europeos del Este. En los distintos empleos ferroviarios que tuvo Rodgers conoció los cantos de trabajo y el blues. La música folk o tradicional formaba parte de su blanco entorno familiar. Ralph Peer, entonces A&R (encargado de Artistas y Repertorio) de Victor (luego RCA Victor, RCA, BMG y hoy Sony) le escuchó y le grabó. Su segundo lanzamiento «Blue Yodel» es un éxito, casi medio millón de copias. En una sola canción el artista y autor junto con su productor, Peer, recogían las esencias de su formación musical: el yodel es el canto tirolés y formaba parte de los espectáculos itinerantes de los minstrels y medicine shows, de los que Rodgers formó parte; la letra recogía refranes y frases hechas de los trabajadores del tren; la música fusionaba el folk blanco y negro –blues– con toques de jazz. Lo llamaron hillbilly antes de bautizarlo definitivamente como country. Ante el éxito Jimmie Rodgers compuso 13 yodels, numerándolos –como haría después Pérez Prado con sus mambos–. El octavo «Mule Skinner Blues» es otro clásico. El noveno «Standing In The Corner», de 1930,

tiene a Louis Armstrong y es la primera grabación en la que se juntaron músicos blancos y negros. En mayo de 1933, tras grabar el último, falleció de una hemorragia pulmonar provocada por la tuberculosis. Tenía treinta y cinco años. En 1997 Bob Dylan organizó un disco homenaje The Songs Of Jimmie Rodgers: A Tribute donde, aparte del propio Dylan, colaboraron entre otros Van Morrison, Bono, John Mellencamp, Willie Nelson, Steve Earle, Alison Kraus y Jerry Garcia, en su última sesión de grabación.

****

Harry Truman was our president / Harry Truman era nuestro presidente.

A coke and burger cost you thirty cents / Una coca y una hamburguesa te

costaban treinta céntimos.

I was still in love with Mavis Brown / Aún estaba enamorado de Mavis Brown

On the night Hank Williams came to town. / La noche que Hank Williams vino a la ciudad.

«The Night Hank Williams Came To Town», Johnny Cash y Waylon Jennings, 1987

(Bobby Braddock & Charlie Williams)

Hank Williams era un bala perdida, un rolling stone. Le podemos situar en el pódium junto a Muddy Waters, el más longevo del trío, y José Alfredo Jiménez. Al igual que José Alfredo, se lo bebía todo. No fue alistado para la Segunda Guerra Mundial: tuvo un percance con un toro en un rodeo envalentonado por una borrachera. Williams como el mexicano tampoco leía y escribía música. Lo cual

no impidió que dejase canciones para la historia como «Your Cheatin' Heart», «Hey, Good Lookin'», «I'm So Lonesome I Could Cry», «Cold, Cold Heart» o «Jambalaya (On The Bayou)». A los ocho años, en su Alabama natal, el bluesman callejero Rufus Payne le enseñó a tocar la guitarra a cambio de comida o dinero. Y Williams acabó reinventando el country con su honky tonk. Murió en 1953 a los veintinueve años por su continuado abuso del alcohol y los barbitúricos. Cuando se creó el Country Hall of Fame en 1961 los tres primeros elegidos para el salón de la fama fueron Hank Williams, el editor y compositor Fred Rose y Jimmie Rodgers.

El bluegrass tiene a su primer y máximo representante en Bill Monroe. Su banda The Blue Grass Boys da nombre al estilo –caso único en la historia de la música– y es el lema de su estado, Kentucky. Un momento decisivo de los «chicos» fue la incorporación a finales de 1945 de Earl Scruggs, virtuoso del banjo procedente de Carolina del Norte. La mandolina de Monroe y la guitarra de Lester Flatt de Tennessee junto con el banjo de Scruggs dieron alas a las ideas del líder de la banda y definieron un nuevo sonido, basado en una impecable técnica instrumental que lucían en solos e improvisaciones –anticipo de lo que sería el rock a partir de la British invasion de los sesenta y algo habitual en el jazz– y que era su esencia. Las sofisticadas armonías vocales también dejaron huella. Monroe, de ascendencia escocesa por parte paterna, fue el único pionero del country que no recibió influencia directa del blues. Lo que no significa que ignorase los ritmos negros. Es recordado por sus adaptaciones de temas tradicionales y de varios yodels de Jimmie Rodgers además de composiciones propias como «Kentucky Waltz», «Uncle Pen» y «Blue Moon Of Kentucky». En el primer disco de Elvis Presley esta última canción era la cara B de «That's All Right». Esta sería la tónica de los primeros singles de Elvis: combinar autores negros (rhythm & blues) y blancos (country).

La versión de «Blue Moon Of Kentucky» a cargo de Presley era rockabilly. El original de Bill Monroe de 1947 era una balada a ritmo de vals. El cambio de compás –del 3/4 original del vals al 4/4 «bluesero»– le dio otro aire al tema. Monroe adoptó la versión de Elvis y aparcó la suya. Algo parecido a lo que sucedería doce años después con «All Along The Watchtower» de Dylan: la versión de

Jimi Hendrix superó al original. Bob Dylan se quitó el sombrero y usó la manera de Hendrix para interpretar su canción en conciertos.

Ambos lados, blancos y negros, incluyeron la batería en sus formaciones –a pesar de la oposición de los prebostes de Nashville–. El contrabajo fue paulatinamente sustituido por el bajo eléctrico; al respecto, Igor Paskual me señala lo siguiente:

El cambio del contrabajo al bajo es fundamental en ese paso del rock 'n' roll al rock and roll. Por ejemplo, de Chuck Berry (contrabajo) en 1957 a Cochran (bajo) en 1959 hay un mundo. Con el contrabajo, el batería puede tocar «swingeado». Con el bajo eléctrico se descubre que el bombo de la batería puede tener más peso e importancia y la batería toca más recto, en vez de tener tanta importancia el ride, lo tiene el charles[12]. El piano de Berry, más saltarín y juguetón, en Cochran es más recto y ordenado también. Billy Fury en sus primeras grabaciones usaba dos bajos. Uno hacía la nota y otro daba el golpe, slap, que es el sonido de la cuerda del contrabajo al rebotar contra el mástil. Lo escuchaban en lo primero de Elvis o Bill Haley y querían copiarlo. Por eso en los singles de la Sun no necesitaban batería. Si uno escucha «Just Because» flipa de que no haya nada más... Es Elvis con su acústica y el otro con el contrabajo haciendo slap.

En el ritmo los nuevos músicos blancos y negros coincidían, tenían «duende». La música no entiende de pigmentaciones, sólo de melodías, armonías y ritmos como decía Steve Reich. Y en el caso del rock 'n' roll encontramos otros componentes: el del sonido, el de la textura, que añade otro elemento. Paskual recalca que Brian Eno siempre ha insistido mucho en este aspecto. Adicionalmente las letras del rock 'n' roll decían otras cosas. El contenido sexual, las crónicas adolescentes de rebeldía, etc., aportaban nuevos puntos de vista. Los jóvenes, tan distintos a los que se habían conocido hasta entonces, comenzaban a tomar el poder.

Las grandes discográficas se encontraban cómodas, hasta cierto punto, con estas novedades musicales que creaban vicisitudes en el

mercado. Afianzaron su posición a base de fichajes. Recuperaron ventas una vez finalizada la guerra, cuando se levantaron las restricciones sobre las materias primas para fabricar discos. Eran seis: Capitol (Hollywood, 1942), Columbia (Nueva York, 1888), Decca (Nueva York, 1932), Mercury (Chicago, 1945), MGM (Hollywood, 1946) y RCA Victor (Victor de Newark, 1901, adquirida en 1929 por RCA de Nueva York). Controlaban el mercado popular. La británica Decca era la única no estadounidense. Columbia y RCA Victor las veteranas. Capitol, una independiente sui generis con estudios propios en Los Ángeles y Nueva York –más una unidad móvil– fundada por Johnny Mercer –artista y autor de musicales, del llamado Tin Pan Alley–, Buddy De Silva –letrista de Tin Pan Alley, excolaborador de George Gershwin y ejecutivo cinematográfico de la Paramount– y Glenn Wallichs –dueño de la tienda de discos más importante de Los Ángeles–. Mercury evolucionó desde una fábrica de discos. MGM representaba la primera incursión seria de un estudio cinematográfico en la música. Hasta el momento los sellos ligados a los estudios de cine sólo editaban bandas sonoras.

Estas seis asimilaron el country y abrieron oficinas en Nashville. Las grandes estrellas formaban parte de sus elencos. Pero el sonido urbano, en plena ebullición en los guetos de las principales ciudades, no estaba en su radar. Pronto lo estaría. En cambio, sí lo estaba en el de las compañías independientes y algunas radios. Buscaban lo mismo: público.

En Los Ángeles, el mercado radiofónico más importante junto con el de Nueva York, un DJ blanco programaba rhythm & blues. La audiencia en su mayoría eran jóvenes blancos a los que pronto se añadiría la audiencia afroamericana. El programa del tejano Hunter Hancock se convirtió en el más escuchado por la comunidad negra del sur de California. Dick Hugg, Huggy Boy, le imitó poco después en la misma ciudad. Se pasó rápidamente al rock ‘n’ roll y enfocó su atención al mercado «pachuco», apoyando a los grupos chicanos que nacían. Se le considera artífice del éxito «Tequila» de The Champs. Ritchie Valens –Richard Valenzuela–, de origen mexicano, es uno de los precursores de este movimiento y el más conocido. Triunfó con «Donna» y, por supuesto, con «La Bamba», un tema tradicional de la cuatro veces heroica ciudad, y puerto, de Veracruz.

El batería de la grabación era Earl Palmer, de Nueva Orleans. Y Carol Kaye a la guitarra.

El disc jockey más famoso de la época fue el ya nombrado Alan Freed. Programaba canciones de rhythm & blues y promovía conciertos de los artistas originales del género. Su éxito regional en Cleveland le llevó a Nueva York en 1954, de la mano de Morris Levy. Eliminó Moondog, su apodo, porque ya había un músico callejero llamado así en Nueva York. El programa no sólo tenía cobertura nacional, también se emitía en algunos países europeos a través de Radio Luxembourg. Apareció en casi todas las películas que se hicieron sobre el rock 'n' roll, Destacan:

• **Rock Around the Clock (1956), con Bill Haley and His Comets, donde por primera vez se mostraban audiencias y músicos integrados.**

• Rock, Rock, Rock (1956), con Chuck Berry, Frankie Lymon, Johnny Burnette, LaVern Baker.

• Mister Rock and Roll (1957), con el boxeador Rocky Graziano además de Lionel Hampton, Frankie Lymon, Little Richard, Chuck Berry, Brook Benton, LaVern Baker, Screamin' Jay Hawkins.

• Don't Knock The Rock (1957), la continuación de Rock Around The Clock, con Bill Haley and His Comets y un Little Richard arrollador.

• Go, Johnny, Go! (1959), con Chuck Berry (el título es una frase del estribillo de «Johnny B. Goode»), Ritchie Valens, Eddie Cochran, The Flamingos, Jackie Wilson, The Cadillacs, Harvey Fuqua and The Moonglows.

En otras ciudades como Atlanta, Birmingham, Boston, Chicago, Filadelfia, Memphis, Pittsburg, Washington, etc., también había programas dirigidos al público afroamericano que despertaban interés entre la adolescencia blanca. Pocos, pero escogidos. En

Nashville había tres discs jockeys nocturnos de rhythm & blues en la misma emisora –música vaquera durante el día–, un dato importante para entender mejor la penetración de la música negra en la capital del country. Y en el resto del país, porque la potencia de la emisora proporcionaba alcance nacional. Y los adolescentes de EEUU conectaban a partir de la medianoche. Esta programación nocturna de la WLAC de Nashville, con Gene Nobles, Hoss Allen y John R. Richbourg, era la gran competencia de Freed.

¿Y los locutores afroamericanos? Desde finales de los cuarenta a nivel regional triunfaban Vernon Winslow Dr. Daddy-O en Nueva Orleans, Lavada Durst Doctor Hepcat en Austin, William Perryman, Piano Red y Dr. Feelgood, en Atlanta, Al Benson en Chicago, Jocko Henderson en Filadelfia y Tommy Smalls Dr. Jive en Nueva York.

La WDIA de Memphis fue la primera emisora negra de EEUU. A finales de los cuarenta se especializaron en la música popular negra del momento, el rhythm & blues y también dedicaban espacios al blues, el jazz y el góspel. Habían probado otros formatos sin éxito y acertaron con su planteamiento dirigido al público afroamericano. El DJ estrella era Nat. D. Williams y por sus micros pasaron Rufus Thomas y B. B. King (su presencia en las ondas fue un impulso para su carrera artística).

Es interesante observar cómo en el estado de Tennessee nos encontramos con Nashville, capital del country, Bristol, cuna del country, y Memphis, cuna del rockabilly y capital de la música negra (rhythm & blues y soul) durante un par de décadas.

****

Don't care to hear 'em play a tango,

I'm in the mood to dig a mambo;

It's way to early for a congo,

So keep a rockin' that piano

So I can hear some of that

Rock And Roll Music.

Chuck Berry, «Rock And Roll Music», 1957

Chuck Berry menciona tango, mambo y congo, tres músicas de raíces comunes: africanas e hispanas o latinas si así lo prefieren. La importancia del mambo en la década de los cincuenta ya ha sido señalada. El tango puede referirse a tres formas entrelazadas: al tango argentino y uruguayo, fusión de distintas herencias musicales africanas –del Congo, el golfo de Guinea y Sudán– y europeas –principalmente España e Italia–; a los tangos flamencos que también reciben influencias africanas esta vez desde la Cuba hispana mediante la habanera –bautizada así en España en honor a su certificado de nacimiento y considerada «de ida y vuelta», además de tremendamente popular en la Península, incluso más que en La Habana–; o a los centros de reunión, llamados tangos, de las poblaciones africanas (la palabra viajó con ellos a la América colonial). En Buenos Aires, Montevideo y a lo largo del Río de la Plata siguieron llamándose tangos. En cambio, en la Nueva Orleans de mediados del siglo XIX los esclavos se reunían a bailar y cantar los domingos por la tarde en Place Congo en francés y Congo Square en inglés. Sólo ocurría en Nueva Orleans, el único sitio y momento en que los esclavos de EEUU podían bailar, cantar, tocar tambores y otros instrumentos. ¿Es este el «congo» al que se refiere Berry? ¿O es al ritmo habanero conocido en EEUU como congo, tango o tango-congo?

La habanera es la contradanza progenitora del danzón, mambo y chachachá, y es la primera transcripción a papel pautado de un ritmo africano –en la Cuba hispana–. La contradanza es la versión española e hispanoamericana de la contradanse, baile y música de éxito en la corte francesa del xviii y derivada de los bailes sociales británicos –contradanse es el afrancesamiento de country dance–. Se bailaba en grupos de parejas formados en filas o círculos de hombres y mujeres –incluso formando cuadrados, square dance–. A América llegó de manos francesas. Nueva Orleans fue francesa –y española–. Los huidos de la Revolución de 1791[13] de otra colonia

francesa, Haití, llegaron a la Cuba española[14], a la vecina Santo Domingo y a EEUU. En EEUU los puertos de acogida fueron Nueva York, Norfolk, Savannah, Baltimore donde amarraron 53 barcos, una Florida aún española, Charleston y especialmente Nueva Orleans, donde años después se desplazarían los franceses huidos de Cuba, debido a la Guerra de Independencia de 1808 en España contra las tropas napoleónicas. La contradanse con ritmos africanos y melodías españolas se transformaría en contradanza. La contradanza cubana –o simplemente danza– y la habanera son dos denominaciones de lo mismo. El danzón es la evolución más rápida.

Todas las fuentes citan al periódico cubano La Prensa del 13 de noviembre de 1842 como el primer registro existente de una habanera («El amor en un baile», de un autor anónimo). «La paloma» de Sebastián de Iradier, el Dandi Vasco, compuesta sobre 1860, es la inmortal del género; obra fundamental en el devenir de la historia de la música popular del siglo XX. Otro gran éxito del alavés Iradier fue «El Arreglito». En 1875 Bizet la incluyó en la célebre aria de Carmen «L'Amour Est Un Oiseau Rebelle» («El amor es un pájaro rebelde»).

En la vecina Francia estaba tan establecida como baile español que atrajo a varios compositores: Jules Massenet compuso una habanera para el ballet de la ópera Le Cid de 1885. La obra es un recorrido a través de distintas piezas musicales españolas. Maurice Ravel le prestó atención en un par de ocasiones: «Habanera para dos pianos» en 1898, que reaparecerá en «Habanera», el tercer movimiento de su Rapsodia española de 1908. Claude Debussy se apuntó con dos piezas: «La Soirée Dans Granada» (1903), la segunda de sus tres Estampes, y «La Puerta del Vino», del segundo libro (1911-1912) de sus enormes Preludios. Entre otros también sucumbieron Fauré y Saint-Saëns.

Desde el siglo XIX hasta el embargo estadounidense contra la Cuba de Fidel hubo dos rutas diarias de ferry de Nueva Orleans a La Habana. Los músicos trabajaban en el transbordador y en sus respectivos puertos. Los más cotizados podían elegir dónde dormir, en casa o en destino. Joe Boyd[15] (Boston, 1942) recordaba en el New York Times[16] respecto a su proyecto Cubanísimo!: «una de las bandas pioneras de Nueva Orleans fue enviada a Cuba durante

la guerra entre España y EEUU. Se puede fechar la evolución de la música de las marching bands de Nueva Orleans hacia lo que llamamos jazz y el regreso de Cuba de esos músicos en 1901. Los polirritmos los habían atrapado».

****

El ritmo del jazz era la antítesis de la cadena de montaje,

y tiempos distintos conducen a vidas distintas.

Era algo salvaje, instintivo, primitivo.

Eliminaba toda disciplina, invocaba a un yo que no entendía la necesidad de límites[17].

Esteban Hernández

El jazz había conseguido una respetabilidad entre la clase media negra, una minoría de la elite blanca y los hípsteres. La mayoría de sus músicos tenían formación. Para quienes eran parte de la minoritaria clase afroamericana acomodada, los artistas de blues (medio rural) y rhythm & blues (urbano) representaban todo aquello de lo que querían huir. Y los miraban con cierto desdén, por encima del hombro. Aspiraban a que el jazz fuese la «clásica» del siglo XX –y probablemente lo consiguieron–. De nuevo nos encontrábamos ante el trasnochado concepto de alta y baja cultura. Las aspiraciones burguesas de los afroamericanos con posibles coincidían con las de los blancos. Nadie había aprendido del vals vienés y Adorno seguía haciendo estragos. Estamos ante un problema de clases sociales, independientemente de etnias, religiones o formas de expresión culturales.

Entre las figuras pioneras del jazz tenemos a Manuel Perez (1871-1946), contemporáneo de Buddy Bolden, su maestro Jimmy Palao, King Oliver, la familia Tio (los hermanos Luis o Louis y

Lorenzo padre e hijo), Kid Ory, el gran Louis Armstrong que tantas barreras raciales rompió a lo largo de su vida y en esos momentos era discípulo de Kid Ory al igual que su mentor King Oliver, Freddie Keppard, Pops Foster, Papa Dominguez y su hijo Paul, Sydney Bechet, Alphonse Picou, la familia Piron, Tony Jackson y Jelly Roll Morton. Antes del apunte sobre Perez, quien como otros perdió la tilde por el camino, un par de asuntos sobre Bolden y Morton, los padres del jazz.

Buddy Bolden (Nueva Orleans, 1877-Jackson, 1931) conocido como King Bolden cabalgó sobre la transición del ragtime al jazz. Su gran aportación fue acercar el blues y los espirituales a su música. Para acomodar el blues hizo que la guitarra española formase parte de la sección rítmica. En la única foto que existe de Bolden y su grupo aparece el guitarrista Jefferson Brock Munford. Sujeta una Washburn, de la división de instrumentos de cuerda de Lyon & Healy de Chicago. Un modelo popular por su tamaño y por su precio moderado. Era la guitarra más empleada entre la gente del blues y el folk, desde donde saltó al country. Munford no fue el único, hay datos de al menos otros tres guitarristas más en la banda de Bolden. Otras formaciones siguieron el ejemplo de Bolden e incorporaron la guitarra española. Esta mezcla de ragtime, blues acústico, música de marching bands y religiosa va configurando lo que sería el jazz. Sin olvidar las improvisaciones: Bolden fue el primero. Inspiró a su generación y a las siguientes. Wynton Marsalis (Nueva Orleans, 1961) explicaba hace unos años la gran innovación rítmica de Bolden a las bandas de Nueva Orleans, el big four: «fue el primer patrón de bombo sincopado y la segunda mitad del big four es el ritmo de la habanera».

Bolden dio sus primeros pasos en la orquesta del guitarrista Charlie Galloway, quien tenía otros proyectos junto con Brock Munford, su futuro guitarrista y a quien Bolden le dedicó el tema «The Old Cow Died And Old Brock Cried». Algunas fuentes citan a Galloway como personaje fundamental en esta historia del protojazz. Lo destacable es la presencia de la habanera y la guitarra española, extendida entre las formaciones que estaban cocinando algo nuevo y revolucionario.

Buddy Bolden tocaba la corneta más fuerte que nadie, se atrevía con dibujos y chaladuras hasta entonces desconocidas. Suplía no saber leer música con pericia y presumía de su oído. Su carencia la ocultaba improvisando. Desafortunadamente no queda rastro de lo poco que grabó. Según algunos testimonios registró un cilindro y otros mencionan tres. Nos quedan los relatos de quienes le escucharon tocar en vivo.

Su padre trabajaba de camionero y él era barbero de profesión. Su trágico desenlace, como suele suceder, mitificó su estatus. Fue el rey de Nueva Orleans en los primeros siete años del siglo XX, hasta que en 1907 tuvo que ser ingresado en un psiquiátrico a los treinta años. Era bipolar y se había bebido el Misisipi. El diagnóstico: demencia precoz. Falleció 24 años después en la misma institución en la que vivió durante todo ese tiempo: la Louisiana State Insane Asylum de Jackson.

Ferdinand Joseph LaMenthe (Nueva Orleans, 1890-Los Ángeles, 1941), conocido como Jelly Roll Morton, nacido a pocas manzanas de Congo Square, afirmaba que fue él quien parió el jazz en 1902. Alan Lomax tras escuchar sus razonamientos en los treinta y reconocerle como el primer compositor del jazz dio la buena nueva en 1950, cuando publicó la biografía Mister Jelly. Recoge horas de conversaciones con el músico, sus amigos, familiares y demás allegados. Jelly Roll Morton, que registró la primera partitura del jazz (W. C. Handy la del blues) confiesa que no transcribió sus primeros temas por temor a que le plagiasen por la existencia de partituras.

Descendiente de «criollos de color», en su familia todos hablaban francés. El Ferdinand de su nombre es por Fernando el Católico, aunque «el rey de España no hizo nada, fue la reina, Isabel»[18].

Su padre, contratista, tocaba el trombón de varas como aficionado. A los seis años Jelly Roll empezó a dar clases de guitarra española. De la guitarra se pasó al piano clásico, el violín y la batería. Aprendió inglés a partir de los diez años.

En su relato, Jelly Roll Morton narra a Lomax el ambiente del Nueva Orleans de la época: las batallas campales entre las bandas de música rivales cuando en los desfiles alguna agrupación entraba

en territorio ajeno; cómo las marchas de funerales eran las más apreciadas por los músicos porque bebían y comían gratis al terminar; los burdeles donde tocaban pianistas de ragtime y de jazz en el barrio llamado Storyville[19] –el piano se podía acompañar del banjo, el violín, la guitarra, el clarinete–; también tocaban en los honkey-tonks de la calle Perdido, en tugurios abiertos 24 horas, donde te jugabas la cartera o la vida, y en los que también había cantantes; las drogas de moda: cocaína, heroína, láudano, morfina y opio, fáciles de obtener en las farmacias; los proxenetas, matones y asesinos; el juego, desde el trile con baraja española hasta las carreras de caballos todo el año pasando por los casinos flotantes, con espacio habilitado para las bandas hot. Decía Jelly Roll Morton en su grabación para la Biblioteca del Congreso y recogida en la biografía escrita por Lomax:

El ragtime es un modo de sincopar y no todos los temas se adaptan a esta forma de tocar. Pero el jazz es un estilo que se puede aplicar a cualquier composición. Empecé a usar la palabra en 1902 para mostrar a la gente la diferencia entre el ragtime y el jazz.

La música de jazz viene de Nueva Orleans y Nueva Orleans estaba poblada con quizá todas las razas del globo y, por supuesto, muchos franceses. Muchos de esos primeros temas en Nueva Orleans tenían origen francés[20]. [...]

También teníamos a los españoles. Escuchaba mucha música española e intentaba tocarla en el compás adecuado, pero personalmente no pienso que estuviese muy perfeccionado en lo del compás. Ahora bien, coge «La Paloma», la transformé al estilo de Nueva Orleans. Dejas la mano izquierda igual. La diferencia está en las síncopas con la derecha, que le dan un color totalmente diferente y realmente el color cambia de rojo a azul.

En una de mis primeras composiciones, puedes notar el tinte español. De hecho, si no usas tintes españoles en tus temas, nunca podrás lograr el aliño correcto para eso que llamo jazz. Este «New Orleans Blues» es de 1902[21].

El jazz, la música, iba a conseguir en Nueva Orleans algo impensable hasta ese momento: la unión de criollos y afroamericanos. Los músicos mulatos francófonos y los negros angloparlantes encontraron un idioma común tocando juntos en los salones de Storyville. Superaron las tensiones que existían entre ambas comunidades. La sociedad criolla se sentía superior a la afroamericana por su (parcial) origen europeo. Los miembros más destacados de su comunidad tenían formación, regentaban negocios y propiedades e incluso poseían esclavos. Entre los músicos criollos, con la salvedad del hermano de Sydney Bechet que era dentista, predominaban los artesanos entre quienes tenían un trabajo «normal». Residían en el downtown, que a diferencia de otras ciudades estadounidenses era un barrio residencial y no un centro financiero. La colonia negra vivía en el uptown. Ambos barrios están separados por Canal Street.

Los músicos criollos eran más finos, la mayoría sabía leer música y algunos la escribían. Los afroamericanos como Bolden eran más viscerales. Su ataque a las notas era impulsivo, con aristas. Las partituras les eran ajenas. Primaba la emoción del momento. El talento creativo de Jelly Roll Morton juntó ambas fuerzas.

«Jelly Roll Blues» fue la primera partitura de jazz que se publicó (1915). Los contrapuntos de los metales presidían la obra. Se aprecia un sabor a tango en el ritmo –en «The Crave» volvería a recurrir al tango, esta vez más claramente–. La editorial etiquetó la pieza como fox-trot. No iban tan desencaminados. Aaron Copland analizaba el jazz en un artículo[22] de 1927 para la revista trimestral Modern Music. La teoría era similar a la que Jelly Roll Morton contó a Lomax y añadía el fox-trot a los ingredientes del gumbo. Asimismo, mencionaba un derivado posterior, el charlestón, e insistía en los polirritmos. El texto mostraba las anotaciones que había que escribir en los pentagramas.

«King Porter Stomp» es otra composición clave de Jelly Roll: de 1905 pero grabada en 1923 y con copyright de 1924 al regrabarla en un dúo con King Oliver a la corneta. Es uno de los clásicos de la era del swing, pero en la versión de Benny Goodman de mediados de los treinta. Morton nunca vio un dólar de derechos de autor de estas ni de otras grabaciones, como las de Fletcher Henderson, cuyo

arreglo es el que usó Goodman. Morton no era de ASCAP y el dinero recaudado se repartía entre el selecto club de miembros de la sociedad de gestión. Pleiteó, mas le quedaban pocas fuerzas y pocos años de vida debido a unas puñaladas mal atendidas, tras ser rechazado en un hospital cercano a los hechos. Era un centro sanitario sólo para blancos.

En la conversación con Lomax confiesa que la música era una excusa para cazar pardillos y sacarles los cuartos jugando al billar americano. Suena a bravata, pero el caso es que era apostador y ganaba más dinero –también lo perdía– con otras actividades que como músico: director y programador de clubes, propietario de locales y se dice que tenía a varias prostitutas a su cargo. Iba armado. Gustaba de los diamantes. Celoso y paranoico a más no poder, probablemente por las drogas y su tendencia a vivir en el lado peligroso.

Manuel Perez (Nueva Orleans, 1871-1946), también conocido como Emanuel Perez, era el excéntrico de la escena musical de Crescent City: no bebía ni fumaba y tampoco perseguía mujeres. El cornista había nacido en el seno de una muy católica[23] familia criolla de ascendencias hispano-cubanas y francoafricanas. Uno de sus antepasados maternos luchó en la batalla de Nueva Orleans (1814-1815), la última y mayor de la Guerra de Independencia estadounidense.

La milicia de Luisiana, para defender Nueva Orleans, estaba formada por un batallón de 462 gens de couleur libres reforzados por unos mil hombres que estaban al mando de los hermanos Jean y Pierre Lafitte, contrabandistas y piratas cuya base de operaciones radicaba en la isla Barataria, en la bahía del mismo nombre. Rechazaron la oferta británica de unirse a sus fuerzas. Entre los lugartenientes de Jean Lafitte estaba Renato Beluche, natural de Nueva Orleans –el combate terrestre se libró en las tierras que le vieron nacer. Regresaba para la ocasión. Era colaborador de Simón Bolívar y participó en la expedición a los cayos organizada por Bolívar desde Haití. Los milicianos y los «baratarios» fueron decisivos para defender el puerto de Nueva Orleans y frenar la toma de la ciudad por los británicos, superiores en efectivos. Todos estaban bajo las órdenes del general Andrew Jackson, futuro

presidente de EEUU. Esta batalla marcó el ascenso social de los criollos y abrió un debate racial en el seno del Ejército del nuevo país.

Manuel Perez heredó de su padre la labor de manufacturar tabaco. Por la mañana garantizaba el sustento y por la noche daba rienda suelta a su creatividad evitando los sporting houses –burdeles de lujo–, los honkey-tonks y el distrito de Storyville en general. Mantuvo esta profesión cuando se mudó en 1915 a Chicago, como hicieron otros jazzistas. Cuando regresó de Chicago sí trabajó en Storyville porque las cosas habían cambiado: en 1917 una disposición gubernamental, alentada por el Ejército, prohibía la existencia de prostíbulos a cinco millas de una base militar. La entrada de EEUU en la Primera Guerra Mundial hizo el resto. Las madames y sus protectores, entre los que se encontraban destacados políticos, pasaron a la clandestinidad, aumentada luego por la ley seca.

El cierre de locales llevó a más músicos a abandonar la ciudad siguiendo el rumbo de quienes habían marchado primero. En su viaje al norte rumbo a Chicago, algunos pararon en Memphis o en San Luis[24], ambas ciudades a orillas del Misisipi, como Nueva Orleans. Otros se desviaron al oeste: Kansas City (Misuri), Houston (Texas), Tulsa (Oklahoma) o Los Ángeles (California). Cuando Nueva York tomó el relevo de la capitanía del jazz, los supervivientes de Nueva Orleans encaminaron sus pasos a la gran manzana. Pero esto son otras historias... y hay que volver atrás.

En 1901 Perez formó la Imperial Orchestra entre otros con Baquet, Picou, Sydney Bechet en una segunda etapa, el pluriempleado Rene Baptiste como guitarrista y mánager, Palao y Filhé. En 1903 Manuel Perez se incorpora a la Onward Brass Band, una de las primeras y más populares formaciones de Nueva Orleans. Estas agrupaciones pioneras partieron de la música de marcha militar. Bajo la dirección de Perez eran unos 12 músicos: instrumentos de viento (cornetas y posteriormente trompetas, trombones, clarinetes, tuba, bombardino y trompa alto) más un bombo y un tambor. Durante el mandato de Perez pasaron por la Onward gente como Isidore Barbarin, George Filhé, Lorenzo Tio hijo y su tío Louis, Peter Bocage, George Baquet, Joe King Oliver. El momento cumbre de la banda fue cuando las

cornetas de Oliver y Perez coincidieron. Dos modelos: Perez no improvisaba y Oliver sí. Al unísono sonaban como si fuesen media docena.

Un Louis Armstrong niño[25] los seguía por las calles de Nueva Orleans y no perdía detalle. Los testimonios de Armstrong sobre ellos son abundantes. Y destaca sus innovaciones rítmicas. Las mismas que se encontró Manny Perez cuando asumió la dirección. Porque la Onward Brass Band era la banda a la que hacía referencia Joe Boyd: miembros del conjunto se apuntaron voluntarios al Ejército de EEUU en la guerra contra España, que acabó perdiendo Cuba, Puerto Rico, Guam y Filipinas en el envite.

Bajo el mando del coronel Charles Crane los músicos formaban parte del Ninth Immunes Regiment, integrado en su mayoría por negros y mulatos de Nueva Orleans más algunos llegados de otros pueblos del estado[26]. No eran tan inmunes: la fiebre amarilla acabó con tres oficiales y 73 soldados.

Cuando partieron de Nueva Orleans fueron despedidos en el muelle por Bolden y su banda a los acordes de «Home Sweet Home». Llegaron a Santiago de Cuba el 22 de agosto de 1898. La contienda había finalizado 10 días antes. La Ninth Immunes Regimental Band cumplía sus obligaciones militares como músicos: entierros –su especialidad–, toque de corneta, izado de bandera, el himno, etc. Con Cuba independiente, bajo el protectorado de EEUU, eran parte del contingente de fuerzas que permanecieron en la isla. La primera encomienda de los de Luisiana, a quienes se habían agregado dos unidades más de afroamericanos, fue vigilar a los presos españoles capturados tras las Batalla del Caney y la decisiva de las Lomas de San Juan, protectoras de Santiago, la capital de la provincia cubana de Oriente.

Embarcaron de regreso a Nueva Orleans el 26 de abril de 1899. Tras la cuarentena en Staten Island participaron en el desfile de la victoria en la Quinta Avenida de Manhattan. Los músicos soplaron sus instrumentos. El cornista Oscar Duconge era uno de ellos. Perez después de la Onward Brass Band lideró su propia orquesta donde Alphonse Picou era el clarinetista. Y al volver de Chicago, Perez retomó el mando de la Onward. A partir de 1930 problemas dentales le acabaron imposibilitando tocar. Varios infartos

empeoraron su estado de salud.

Este legado musical flotaba en el ambiente de Nueva Orleans. Era la cuna del jazz, la auténtica música estadounidense hasta esos momentos. Junto con el blues, originado en el delta del Misisipi en cuyas orillas creció Nueva Orleans. Y la jugada estaba a punto de repetirse con la aparición del rock 'n' roll, convirtiendo a la ciudad en la más importante e influyente de la música popular del siglo XX.

El crisol racial de Nueva Orleans originó una integración cultural. Musicalmente estas fusiones viajaron por ríos y carreteras. En Kansas City, a orillas del Misuri –afluente del Misisipi–, cuna del Kansas City jazz (la evolución que Count Basie hizo del swing de Nueva York), encontramos un ejemplo sonoro en dos músicos de la ciudad: «Roll 'Em Pete» («Enróllalos Perico»), un single de 1939, de Big Joe Turner, un blues shouter, con el pianista de jazz y boogie Pete Johnson. Es el nexo de unión entre el jazz, el boogie woogie y lo que posteriormente se denominaría rock 'n' roll. «Roll 'Em Pete» es precursora en muchos aspectos del nuevo género.

****

El jazz se mezcló 10 años antes que el béisbol fundamentalmente por John Hammond.

Pete Seeger

John Hammond (Nueva York, 1910-1987) fue uno de los venerables patriarcas de la industria, debido a sus labores como periodista –no sólo musical; escribía para The Nation y el diario Brooklyn Eagle en su día dirigido por Walt Whitman–, promotor, productor y ejecutivo discográfico. Su forma de actuar llevaba implícita ser activista por los derechos civiles. Pudo ser miembro de la junta directiva de la NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), pero rechazó la oferta porque le parecían conservadores en

sus planteamientos. En 1935 el cambio en la cúpula de la agencia y el ofrecimiento de la nueva dirección le hizo cambiar de opinión. Entró al mismo tiempo que la primera dama Eleanor Roosevelt, el pastor baptista Adam Clayton Powell –el primer político afroamericano de Nueva York que fue congresista en Washington, por Harlem– y el exgobernador del estado de Nueva York.

Sus primeros pasos para acabar con la discriminación racial los dio desde la música, el jazz. Convenció a Benny Goodman, el King of Swing, quien sería su cuñado unos años después, para contratar músicos afroamericanos. Concretamente al gran pianista Teddy Wilson el Mozart marxista y a Lionel Hampton. Las dos primeras sesiones que grabó Billie Holiday, producidas por Hammond, se editaron con ella como cantante de las orquestas de Benny Goodman y Teddy Wilson. Recuerden: era la época de los directores, no de los cantantes. Con Goodman fueron dos cortes y con Wilson llegaron los primeros éxitos y el salto al estrellato de Holiday.

Goodman y Wilson debutaron discográficamente gracias a un contrato que había conseguido en Londres con la filial británica de Columbia –era corresponsal en Nueva York del Melody Maker inglés y escribía para la revista de jazz Down Beat. También convenció a Benny Goodman para que incorporase a otro descubrimiento suyo: el guitarrista afroamericano Charlie Christian.

Lionel Hampton lo resumía: «John Hammond inició una revolución»[27]. Su misión de romper barreras tuvo cómplices destacados desde el principio: el líder de la banda Benny Goodman –en 1935 era quien más arriesgaba en el envite a pesar de sólo tener veintiséis años– y los músicos Teddy Wilson (veintitrés años), Lionel Hampton (veintisiete) y Gene Krupa (veintiséis), el excelente batería blanco. En los intermedios de los conciertos de Goodman un trío –Goodman, Wilson y Krupa– ofrecía un minirrecital. La incorporación de Hampton a la orquesta los convirtió en un cuarteto. Otros directores de bandas blancas siguieron el ejemplo de Goodman y contrataron músicos afroamericanos. A la inversa se repitió el fenómeno: instrumentistas blancos fueron incorporados a formaciones afroamericanas.

En 1938 Hammond organizó el festival From Spirituals to Swing en

el Carnegie Hall. El enunciado en el programa de mano de 20 páginas –con referencias a la Guerra Civil Española[28]– decía: «The New Masses Presents An Evening Of African American Negro Music. From Spirituals To Swing (Dedicated to Bessie Smith)». La revista The New Masses, junto con el periódico Daily Worker –la madre de Jerry Wexler lo repartía en Harlem–, eran los órganos de expresión del Partido Comunista de Estados Unidos. En The New Masses escribían John Dos Passos, Upton Sinclair, Dorothy Parker, Eugene O'Neill, Ernest Hemingway, Richard Wright, etc. Hammond lo hacía con un seudónimo. Patrocinaron la aventura de la organización por primera vez, en un teatro de solera de Estados Unidos, de un espectáculo de música afroamericana sin discriminaciones raciales entre el público ni en el escenario. El proyecto también contó con el apoyo económico de una asociación teatral progresista. La NAACP no entró a pesar de contar con Hammond en su junta.

Esa misma noche del 23 de diciembre de 1938 abría sus puertas The Cafe Society con las actuaciones de Teddy Wilson y Billie Holiday. Hammond y su entorno acudieron a la fiesta de inauguración al acabar el concierto, de tres horas, del Carnegie Hall. Hammond era el director musical de la sala. Pronto aportaría cinco mil dólares como socio y convenció a Benny Goodman y Willard Alexander para que entrasen en el accionariado con la misma cantidad. El lema del local era The right place for the wrong people («El sitio adecuado para la gente inadecuada»).

Ante el éxito obtenido por From Spirituals To Swing hubo una segunda edición al año siguiente, el día de nochebuena. El elenco de artistas y músicos de ambas ediciones impresiona: Benny Goodman, Big Joe Turner and Pete Johnson, Meade Lux Lewis, Albert Ammons, Mitchell's Christian Singers, The Golden Gate Quartet, Big Bill Broonzy –ante la imposibilidad de contactar con Robert Johnson, se desconocía su muerte–, Sonny Terry, Sydney Bechet, Sister Rosetta Tharpe, la orquesta de Count Basie[29] con Lester Young (saxo) y Jo Jones (batería),

Goddard Lieberson, inglés, estudiante de música clásica, acompañó a Hammond en el viaje de selección de artistas para el primer From Spirituals To Swing. Ejerció de director de escena y jefe de

producción. Cuando en 1939 la CBS de Bill Paley compró la American Record Corporation (ARC), por 700 mil dólares –10.340.636 euros–, contrataron a Lieberson para dirigir su división de clásico y a Hammond de director asociado del departamento de producción (A&R). Cobraba 105 dólares a la semana[30]. La ARC era propietaria de los sellos Columbia, Brunswick y Vocalion –Hammond había producido para las tres. CBS se centró en Columbia, resucitaron OKeh y en una serie de carambolas empresariales soltaron Brunswick y su filial Vocalion. Lieberson presidió Columbia Records en dos ocasiones.

Hammond convenció a Benny Goodman para que abandonase RCA Victor y se viniese a Columbia. El primer disco se grabaría en Los Ángeles. Mary Lou Williams, una de las pocas músicas de jazz –The International Sweethearts of Rhythm y la segunda esposa de Louis Armstrong eran otras– le recomendó al guitarrista texano Charlie Christian. Estaba tocando en Oklahoma City. En su viaje a Los Ángeles hizo una «escala técnica» para ver a Christian: un desvío de 15 horas de viaje con escalas. Tocaba una guitarra española a la que había incorporado una pastilla. Un esquema similar al de Muddy Waters a su llegada a Chicago. Christian fallecería de tuberculosis tres años después de haberse incorporado a la banda de Goodman. Tenía veinticinco años.

Hammond fue el ideólogo de la programación del festival de jazz de Newport. Elaine Lorillard, pianista de conservatorio, quiso revitalizar la vida social de Newport en la que participaba activamente. Los conciertos de clásica interesaban cada vez menos. Pensó en dar un giro con el jazz. No conocía demasiado del tema. Una amiga le habló de un experto de los Vanderbilt, propietarios de varias mansiones en la ciudad. John Hammond era un Vanderbilt por parte materna. Su tatarabuelo, el segundo magnate de la dinastía, multiplicó la fortuna heredada de su padre. Hammond como asesor personal de Elaine Lorillard y su esposo, dueño de la tabacalera más antigua del país, dio el visto bueno a George Wein. Wein, dueño del club de jazz Storyville en Boston, sería el promotor y organizador del festival. Él respetaba todos los consejos y las indicaciones de Hammond: para la cuarta edición, en 1957, se incluyó una sección dedicada a los espirituales; al año siguiente la recomendación de Hammond fue contratar a Chuck Berry. En 1962

los Lorillard terminaron su apoyo y George Wein tomó las riendas y voló solo.

Hammond sirvió en la guerra estacionado en una base de Luisiana. Al terminar se reintegró a Columbia. Duró poco. Trabajó produciendo para sellos independientes. En Vanguard creó un importante catálogo de jazz desde finales de 1953. En 1959 Lieberson, ya presidente de Columbia, lo llamó para que volviese. En 1960 fichó a Aretha Franklin (dieciocho años) y a Pete Seeger (cuarenta y uno); en 1961 a Bob Dylan (veinte); a George Benson (veintidós) en 1965; a Leonard Cohen (treinta y dos) en 1967 y a Bruce Springsteen (veintidós) en 1972. También había sido responsable en su primera etapa en Columbia de las últimas grabaciones de Bessie Smith y de la «resurrección» de Robert Johnson en la segunda. Conocedor de la existencia de sus únicas grabaciones –para Vocalion– las rescató y reeditó bajo el título The King Of The Delta Blues. The Rolling Stones, Led Zeppelin, Eric Clapton y Jimi Hendrix deben estarle eternamente agradecidos por el rescate de la figura de Johnson.

Sus esfuerzos de mediado de los treinta –la mayoría pasaron desapercibidos fuera de los círculos de jazz– se podrían ver como la primera ficha del dominó que cayó en una secuencia que después traería en 1947 la inclusión de Jackie Robinson en la liga de béisbol; la sentencia del Tribunal Supremo de 1954 en el caso Brown vs. Consejo de Educación de Topeka, Kansas; el boicot al uso de autobuses públicos en Montgomery, Alabama, en 1955 y 1956; la promulgación de la Ley de Derechos Civiles de 1964[31].

Cuando Hammond sugirió en 1963 a Tom Wilson como la persona ideal para sustituirle en la producción de Bob Dylan nadie reparó en que Wilson fuese afroamericano. Este detalle, desde el punto de vista de una decisión creativa, resume el grado de integración alcanzado en la industria, al menos en Columbia Records. Wilson provenía del avant garde del jazz y posteriormente produjo el «Like A Rolling Stone» de Dylan y en MGM a The Velvet Underground y a Frank Zappa.

La guerra de Vietnam produjo una división en la NAACP. La nueva dirección, con la que Hammond estaba en desacuerdo, se enfrentó a las posturas contra la guerra de activistas tan dispares como Martin Luther King y Stokely Carmichael, líder del SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee) y fundador del movimiento del Black Power, que junto con otros originó los Panteras Negras. Hammond después de 33 años abandonó la NAACP en 1966.

La segregación del país fue especialmente dura para los artistas negros. Su música llegaba a un público mixto. Y el rock ‘n’ roll derribó muchas barreras raciales. Pero artistas y músicos sufrieron muchas vejaciones: prohibiciones de entrar en restaurantes o cafeterías sólo para blancos, hoteles que no les permitían alojarse, tener que entrar por las puertas traseras donde sí tenían permitida la entrada, no poder usar los aseos públicos o sólo los habilitados para colored people, separación del público en los teatros y pabellones deportivos (blancos en el patio de butacas y negros arriba o una cuerda que dividía el recinto en dos partes, con prohibiciones policiales expresas de mirar a las blancas en varios puntos del sur del país). El baile mezcló a los adolescentes. La cuerda de separación era superada por los jóvenes bailando y la policía asistía impotente a la mezcla del público. Por todas estas cosas la labor de John Hammond (y el ejemplo de Benny Goodman) fue tan importante. El rock ‘n’ roll hizo el resto.

El ritmo es algo que tienes o no, pero, cuando lo tienes, lo tienes todo.

Elvis Presley

[1] Gillett, inglés, licenciado en Económicas, hizo su tesis doctoral en la Univesidad de Columbia, Nueva York, sobre la historia y evolución del rock ‘n’ roll. Crítico musical y DJ de radio (desde donde impulsó las carreras de Ian Dury, Dire Straits, Elvis Costello, Graham Parker, etc.), su labor de divulgación de las músicas del mundo, desde principios de los ochenta, abrió las puertas a las músicas populares del planeta en el ámbito anglosajón.

[2] Gillett, op. cit., p.25.

[3] Arthur Crudup compuso y grabó «That's All Right» en 1946. En 1954 Sun Records editó el primer sencillo de Elvis Presley con «That's All Right».

[4] Roy Brown publicó en 1947 «Good Rockin' Tonight». Estuvo en la lista de éxitos de rhythm & blues pero fue n.º 1 en la versión de Wynonie Harris ese mismo año. Sun Records eligió en 1954 la composición de Brown para el segundo single de Elvis. El jump blues original se había convertido en un rockabilly con Presley.

[5] Johnny Otis, de padres griegos decidió «afroamericanizarse». Descubrió a Wynonie Harris, Little Esther Phillips y Etta James. Produjo y tocó la batería en la primera grabación de «Hound Dog» con Big Mama Thornton en 1953 (durante siete semanas encabezó la lista de rhythm & blues). La compuso –o forzó su inclusión como coautor– con Jerry Leiber y Mike Stoller, ambos de diecinueve años. Cuando Elvis se dispuso a grabarla Leiber y Stoller modificaron el contrato editorial y eliminaron a Otis, quien perdió el juicio porque Leiber y Stoller eran menores de edad cuando firmaron. «Hound Dog» fue el primer n.º 1 de Elvis Presley (1956) vendiendo 10 millones de copias. Estuvo 11 semanas como n.º 1 en la lista pop. Es el sencillo más vendido de Elvis.

[6] [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/16/actualidad/1402939164_525478.html].

[7] Gillett, op. cit., p. 26.

[8] Bing Crosby falleció en 1977 por un ataque al corazón después de jugar al golf en el campo de la Moraleja en Alcobendas (Madrid). Su pareja en el campo fue Manolo Piñero. Aparte de su éxito como cantante, actor de cine y media personality, estuvo detrás de grandes innovaciones tecnológicas: introdujo la cinta magnetíca en EEUU, que allegados suyos conocían del frente alemán; en 1947 invirtió 50 mil dólares en Ampex para fabricar el primer magnetófono americano; una de esas primeras máquinas se la regaló al guitarrista Les Paul quien, además de fabricar guitarras, inventó efectos como los tape delays, y la grabación multipista; las risas enlatadas pertenecen al ingenio de Crosby, quien además fue

el primero en grabar programas de radio y quiso exportar su sistema de producción y edición –gracias a la cinta y la posibilidad de efectuar «empalmes»– a los programas de televisión, por lo que financió investigaciones para lograr cintas de vídeo.

[9] Anthony Dominick Benedetto, Tony Bennett, introdujo a Hank Williams al gran público: su segundo n.º 1 en 1951, con arreglos de Percy Faith, fue «Cold, Cold Heart» compuesta por Williams. Este se convertía en el primer artista country en ser versionado por un crooner. Otro hit de Bennett fue «Strangers In Paradise»: cantó la versión original y Gloria Lasso la hizo en francés. Fue el primer disco que vendió un millón de unidades en Francia.

[10] Frankie Laine nacido en Chicago, 1913, como Francesco Paolo Lo Vecchio, empezó cantando rhythm & blues con influencias del jazz. Sus mayores éxitos llegaron bajo la dirección artística de Mitch Miller, primero en Mercury y luego en Columbia. El mejor halago que le pudieron hacer fue que Ray Charles, the Genius, grabase temas suyos (incluso en el «Georgia On My Mind» Charles usa fraseos de la interpretación de Laine).

[11] Johnnie Ray estaba a medio camino entre los cantantes de rhythm & blues y los de standard. Mitch Miller fue su director artístico en Columbia Records. Ray no salió del armario a pesar de haber sido detenido dos veces por solicitar servicios sexuales a agentes encubiertos.

[12] El ride y el charles son dos de los platillos que forman parte de una batería. El primero es el grande y el segundo consta de dos platillos instalados en un soporte con pedal que permite que suenen al caer uno sobre el otro.

[13] En 1804 Haití se convirtió en la primera república negra del mundo. Y la segunda república de América después de Estados Unidos.

[14] Los franceses llegados a Cuba desde Haití levantaron plantaciones de azúcar y café, y luego de algodón y tabaco, introduciendo técnicas modernas de producción. En el siguiente enlace el lector encontrará un listado de familias francesas en la Cuba de 1843, con una relación de los cultivos, número de esclavos,

superficie de las plantaciones y valor de las mismas: [http://www.cubagenweb.org/french/french-1843.pdf].

[15] Joe Boyd empezó organizando conciertos de blues mientras estudiaba en Harvard. Después de graduarse trabajó con George Wein, promotor de los festivales de jazz y folk de Newport y propietario del club y sello Storyville. Boyd estaba al frente de la mesa de sonido cuando en 1965 Bob Dylan se presentó en el Newport Folk Festival con una banda eléctrica. Al año siguiente montaba la filial británica de Elektra Records en Londres. En 1966 abrió en Londres el club UFO con el activista John Hopkins (físico nuclear que se entregó al undeground y la fotografía). Pink Floyd era la house band. Produjo su primer single «Arnold Layne». Continuó produciendo: Incredible String Band, Soft Machine, Fairport Convention, Nick Drake, Maria Muldaur, REM, los dos Shongai (ante la insistencia de Lucy Durán, hija del compositor republicano Gustavo Durán) de Ketama con Toumani Diabaté y Danny Thompson en coproducción con Mario Pacheco de Nuevos Medios, las bandas sonoras de A clockwork orange de Kubrick y Deliverance de John Boorman, etc. En 1973 produjo la película Jimi Hendrix.

[16] [http://www.nytimes.com/2001/07/01/arts/music-there-s-another-big-band-from-cuba.html].

[17] Hernández, op. cit., p. 105.

[18] A. Lomax, Mister Jelly Roll: The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and «Inventor of Jazz», Nueva York, Sloan and Pierce, 1950, p. 4.

[19] En 1896, una ordenanza del concejal Alderman Sidney Story delimitó la zona donde se podía ejercer la prostitución en Nueva Orleans. Se toleraba el comercio sexual para evitar su expansión por la ciudad. Storyville fue el mote del área asignada, oficialmente The District. Los burdeles blancos y negros coexistían, pero los afroamericanos no podían contratar servicios sexuales. Para los músicos existía la segregación racial salvo en los locales de Storyville.

[20] Las canciones se cantaban en francés.

[21] Lomax, op. cit., p. 62.

[22] A. Copland, «Jazz structure and influence», en Selected writings: 1923-1972, Londres, Routledge, 2004, pp. 83-87.

[23] El catolicismo era la religión predominante en el estado de Luisiana, fruto de la presencia francesa y española.

[24] San Luis fue fundada por un empresario criollo. Ahí nacieron, entre otros, Chuck Berry, Josephine Baker, William Burroughs, T. S. Eliot, Vincent Price y Joseph Pullitzer Jr.

[25] L. Armstrong, «Joe Oliver is still King», The Record Changer, 1950, en In His Own Words: selected writings, Nueva York, Oxford University Press, 1999, pp. 37-38.

[26] [https://armyhistory.org/the-black-immune-regiments-in-the-spanish-american-war/].

[27] D. Prial, The Producer: John Hammond and the soul of American Music, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2006, p. 108.

[28] John Hammond había montado el concierto Stars for Spain en 1937, con Benny Goodman encabezando el cartel, con el fin de recaudar fondos para la causa republicana.

[29] John Hammond fue el primero en grabar a Count Basie, con seudónimo: cuando llegó a Kansas City para firmarle se encontró que la RCA se había adelantado unos días con el fichaje. Siguió adelante con su plan. Le grabó y pasó a dirigir la carrera de Basie buscándole agencia de contratación, modificando la formación para mejorarla e incluso metiendo durante casi un año a Billie Holiday de cantante de la orquesta (la tuvieron que echar).

[30] Prial, op. cit., p. 132.

[31] Ibid., p. 310.

CAPÍTULO III

Artistas, autores, discográficas, músicos y productores

La edad de oro del rock 'n' roll duró de 1954 a 1959.

Charlie Gillett

En el capítulo anterior se mencionaron las seis grandes compañías. Sin embargo, el Big Bang de las nuevas músicas populares vino de la inversión de los empresarios independientes (o emprendedores como se dice ahora). Una vez que las majors asimilaron el country (era blanco), la explosión que produjo el rhythm & blues y el rock 'n' roll encontró su lugar en las decenas de discográficas habidas y por haber. Las independientes, ya existentes o de nueva creación, estaban a pie de calle. La notoriedad que alcanzaron sus producciones durante la huelga de ASCAP permitió mejorar su distribución, penetrando en otros mercados.

¿Cuáles eran estas discográficas? ¿Quiénes las manejaban? ¿Dónde estaban? ¿Qué grababan? ¿Qué es una discográfica independiente? Empecemos por la última pregunta: se considera «independiente» a la discográfica que no pertenece a una corporación y tampoco figura en su accionariado. La asociación británica de música independiente (AIM[1]), creada en 1998, considera que si eres una multinacional y tienes una cuota de mercado superior al 5 por 100, eres una major. En esa época la fabricación y la distribución marcaban diferencias. Las seis grandes disponían de sus propias fábricas y redes de venta. La fabricación para terceros supuso un excelente termómetro para las majors: «controlaban» lo que sucedía con los artistas emergentes de algunas de las nuevas compañías. Las independientes que podían integraban todas sus actividades.

Las indies, más bien sus empresarios, empezaron vendiendo a

tiendas y operadores de jukebox, y llevaban el producto en el maletero del coche. Luego llegaron a acuerdos con distribuidores regionales de su zona. Rara vez daban el salto al ámbito nacional. La explosión de talento y ventas que supuso el rhythm and blues y luego el rock ‘n’ roll llevó a la organización de las primeras redes nacionales de distribuidores independientes. El resto de las preguntas planteadas se contestan a continuación, a través de las compañías seleccionadas, sus propietarios y creadores más destacados.

Syd Nathan: King Records/ Federal

«If it’s a King, It’s a Hillbilly – If it’s a Hillbilly, It’s a King» fue el primer lema de King Records de Cincinnati, fundada en 1943 por Syd Nathan. El eslogan de Nathan indicaba la orientación de King. Rescató a The Delmore Brothers en el final de su carrera discográfica, tras haber pasado por tres grandes. Grabaron su country-boogie, el protorockabilly. «Freight Train Boogie» de 1946 es considerado por algunos como el primer disco de rock ‘n’ roll. Es un paso más en el camino, pero le falta algo. ¿Espíritu? El tímido solo de guitarra eléctrica anticipaba y fue la base de lo que estaba por venir. «Blues Stay Away From Me» de 1949 es la canción más conocida del paso de los hermanos Delmore por King. La interpretaron Johnny Burnette and The Rock and Roll Trio, Les Paul y Mary Ford, Gene Vincent and The Blue Caps y The Everly Brothers.

Syd Nathan nació en 1904 en Cincinnati, de padres judíos. Tocaba la batería en los clubes de la ciudad. A principios de los cuarenta abrió una tienda de discos en la que saldaba los discos usados de las gramolas. A los dos años de abrir King Records lanzó Queen[2] para el rhythm & blues, mas duró poco y la integró en King.

Nathan descubrió a Moon Mullican. El King of the Hillbilly Piano Players grabó sus primeros discos con King Records. Jerry Lee Lewis le reconoce como su mayor influencia. Mullican ponía el foco en el piano, en una música, el country, donde dominaban los

instrumentos de cuerda (guitarras, violines, banjos, mandolinas, etc.). También influyó a Jim Reeves –fue músico de su banda–, a Hank Williams –admirador declarado de Mullican–, Hank Snow, Bill Haley y Elvis Presley. El texano Aubrey Wilson Mullican, que nació en el seno de una familia granjera, de padre con ascendencia escocesa y madre del Este europeo, comenzó a tocar el órgano en la iglesia de su padre. Si en el rhythm & blues siempre nos topamos con el góspel en la raíz de muchos creadores y se sobreentiende erróneamente como un sonido en vez de una plegaria religiosa, aquí encontramos el ejemplo blanco de música religiosa.

Moon Mullican interpretaba góspel, aunque la música fuese distinta a la que asociamos mentalmente cuando alguien menciona la palabra. En realidad, lo que suena en nuestra cabeza es el «Oh Happy Day» de los Edwin Hawkins Singers, acompañado de un flash de imágenes del reverendo y el coro que buscan el trance, en un diálogo repetitivo de preguntas y respuestas mientras elevan y agitan los brazos. Es un espiritual negro que sí entronca en ritmo con los primeros esclavos en América, aunque provenga de un himno inglés de mediados del xviii. Lo que normalmente se entiende por góspel son spirituals, también conocidos como negro spirituals. Originalmente los espirituales eran los lamentos religiosos de los esclavos de las plantaciones. Con la aparición de las primeras iglesias negras los cantos religiosos pasaron a tener un carácter más optimista, y el góspel era portador de buenas nuevas (sacras). La evolución musical y la aparición de distintos géneros y estilos modificaron este planteamiento inicial.

Como estamos en un «mundo anglo» hay que precisar: bajo la Corona inglesa los primeros esclavos africanos empezaron a llegar a la colonia de Virginia a partir de la segunda década del siglo XVII. El clérigo inglés Isaac Watts[3] (1674-1748) renovó el repertorio cristiano heredado de Calvino, basado en los Salmos del rey David. Compuso más de 750 himnos. Se siguen cantando. El sacerdote anglicano John Wesley (1703-1791) fue uno de los tres fundadores del movimiento evangélico metodista. Los metodistas abogaban por la reforma de las prisiones y la abolición del esclavismo. Predicó en Inglaterra, Irlanda y las colonias de Norteamérica. Durante su estancia en la misión de Savannah, Georgia, publicó el primer manual de salmos e himnos en lengua inglesa del nuevo mundo.

Siguieron más, entre ellos uno clave: A Collection of Hymns for the Use of the People Called Methodist de 1780. Su labor en este campo forma el tronco de los himnos metodistas.

Desde 1730 se trabajaba en la cristianización de los afroamericanos angloparlantes. Y lo que se cantaba en las iglesias eran principalmente obras de Watts y Wesley. En el xix la presencia de autores blancos es dominante: George F. Root (1820-1895), Fanny Crosby (1820-1915) –invidente y única mujer–, Philip Bliss (1838-1876), William Howard Doane (1832-1915), Ira D. Sankey, el Sweet Singer of Methodism (1840-1908), y Charles H. Gabriel (1856-1932) son los destacados. Autores de piezas clásicas que se siguen interpretando tanto por blancos como por afroamericanos. Es ya a partir del último cuarto del siglo XIX y en el XX cuando aparecen tres figuras afroamericanas claves: el reverendo William Henry Sherwood de la Iglesia pentecostal, músico, quien deja de legado en 1893 una recopilación de repertorio religioso afroamericano; incluyendo obras propias y otras de los dos primeros grandes compositores negros de góspel. Uno es el reverendo metodista Charles Albert Tindley (1851-1933) y el otro Thomas Andrew Dorsey (1899-1993), autor del millón de ventas «This Train» interpretado por la Madrina del rock 'n' roll Sister Rosetta Tharpe en 1938. Este hito y los de Mahalia Jackson marcaron el inicio de la edad de oro del góspel, es decir de los espirituales negros, tan asociados al sonido y las imágenes descritos anteriormente.

Como se ha apuntado, este género se distingue por su temática religiosa, no por su forma musical. Esta es la única manera de poder entender la existencia del góspel celta, el góspel urbano (rap), metal góspel y demás variedades. Además de los autores señalados, los compositores blancos, para expresar su devoción, tomaban melodías tradicionales europeas y canciones folk de los montes Apalaches, también de origen europeo. Los templos afroamericanos, creados tras la Guerra Civil y la abolición de la esclavitud, tenían de cabecera el blues y su evolución rítmica. De cualquier manera, los lugares de culto se convirtieron en fenomenales escuelas de música, sobre todo para cantantes, organistas (o pianistas) y futuros líderes de agrupaciones musicales. Aprendían el sentido del ritmo y elaboraban patrones a base de palmas, coros, chasquidos de dedos o

zapateos. Y actuaban todos los fines de semana, que llevaba implícito los ensayos y las probaturas.

En su granja familiar, Moon Mullican conoció a un aparcero negro que era guitarrista. Este le enseñó el country blues o blues rural. Completaba así su formación, y eligió el camino de músico en vez de el de predicador. Para disgusto de su padre.

Durante este tiempo la polinización cultural de Nathan funcionó: sus artistas afroamericanos grababan hits de country y los blancos editaban versiones de rhythm & blues, fuente de agravios para gran parte de artistas, autores y líderes de la comunidad afroamericana. Sin quitarles la razón olvidaban o desconocían la primera parte del enunciado. King Records tiene dos ejemplos clarísimos, propios del mercado de canciones:

• En 1949 el saxofonista y cantante Clarence Bull Moose Jackson llegó al dos de la lista de rhythm & blues con su versión del «Why Don't You Haul Off And Love Me?», un n.º 1 de ese mismo año en la lista de country[4] por Wayne Raney, coautor junto con Lonnie Glosson.

• La versión de Wynonie Harris del «Bloodshot Eyes» de Hank Penny de 1949 fue cara B (AA en el disco original) de «Confessin' The Blues» (la cara A era la canción elegida por las discográficas como la más relevante del sencillo, pero a veces los DJ de la radio optaban programar la B): el éxito country de Penny también lo fue de rhythm & blues con Wynonie Harris.

Los originales y las versiones pertenecían al catálogo de King. Mitch Miller, director artístico de Mercury, primero, y de Columbia después, siempre grababa covers de éxitos del country con sus solistas populares. Otro ejemplo es el ya referido de Louis Jordan. En el mercado de canciones grabar temas de reconocido valor comercial aseguraba disponer de material probado en el mercado, por especializado o segmentado que este estuviese. La composición tenía que encajar con el intérprete. Esa era la regla. No es menos

cierto que en 1955, por ejemplo, un tercio de los éxitos pop del top 30 eran versiones de originales del repertorio de rhythm & blues. El dato demuestra que la creatividad y el talento eran afroamericanos. Unas veces las adaptaciones daban un giro al original y otras eran calcos descarados (sólo cambiaba el color de piel del cantante). Por otra parte, Bo Diddley confesaba que ganaba más con las versiones de sus temas que con sus grabaciones originales.

King Records desarrolló otra (peculiar) forma de hacer versiones: los «discos respuesta», tan acordes a la agilidad de reflejos de los gestores de las independientes y espejo de la realidad del mercado juvenil, siempre ansioso de novedades. El «I Know Who Threw The Whiskey In The Well» («Sé quién tiró el whisky al pozo») era la respuesta de Bull Moose Jackson al «Who Threw The Whiskey In The Well?» («¿Quién tiró el whisky al pozo?»), el hit de Lucky Millinder de 1944 en el que la voz solista era Wynonie Harris. En función del impacto se podía dar la situación de que la respuesta generase otra y así sucesivamente. En cualquier caso, estaban creando polémica discográfica y eso favorecía al negocio. El de algunos al menos.

Wynonie Mr. Blues Harris, descubierto por Johnny Otis, tiene una versión para la historia: el «Good Rockin' Tonight» de Roy Brown. Aquí tenemos a un cantante afroamericano cubriendo –covering– un original de otro afroamericano. Insisto, era un mercado de canciones. Harris superó al original y atisbó lo que sería el nuevo ritmo. Nos ofrece una diferencia importante entre el rhythm & blues y el rock 'n' roll: en el rhythm & blues el instrumento solista predominante es el saxo, herencia de las big bands, el swing, etc. El saxofón es el puente entre tendencias y Louis Jordan su máximo exponente. El piano iría entrando poco a poco desde el jump blues y el boogie woogie, de la mano de los pianistas de Nueva Orleans (y en menor medida de Kansas City). Esto y la incorporación de la guitarra eléctrica al rock 'n' roll definirán instrumentalmente a unos y a otros. En su cover Harris incluye piano, aunque en un segundo plano y como elemento rítmico, manteniendo el saxo como instrumento solista.

Wynonie Harris (1915-1969) transitó de ser un blues shouter a un cantante de rhythm & blues. Hijo de madre soltera. Tuvo su primera

hija con diecisiete años. 10 meses más tarde vino un niño, de distinta madre. Cinco años después empezó a salir con una seguidora de dieciséis años, tuvieron una hija y se casaron. A mediados de los cuarenta, en plena huelga de músicos, se enroló como cantante en la orquesta de Lucky Millinder. Posteriormente grabó como solista en varias independientes pero el éxito no llegó hasta que fichó por King Records.

Entre otros, Harris influyó a Elvis Presley y está considerado como uno de los padres del rock 'n' roll al moverse entre las difusas fronteras del rhythm & blues y el nuevo ritmo. Henry Glover, su productor, afirmó que «Elvis copió muchas de sus inflexiones vocales, así como sus giros en escena. Cuando veías a Elvis estabas viendo una versión domesticada de Wynonie»[5].

Muchos artistas debutaron con King. Pero los mejores fichajes de Nathan fueron Henry Glover y Ralph Bass como directores artísticos y productores. Llevaban un porcentaje de las ventas de los artistas que fichaban, algo inusual para la época y que había inventado un pionero de la industria, Ralph Peer.

Glover fue el primer A&R que contrató Nathan. Compositor y trompetista, había trabajado en las big bands de Buddy Johnson y Lucky Millinder, Se convirtió en vicepresidente de la compañía. Fue el ejecutivo afroamericano más influyente del negocio hasta finales de los cincuenta. Entre Glover y Nathan montaron el primer estudio de grabación de King. Glover empezó produciendo los discos de los artistas country del sello, como los hermanos Delmore. La marca Queen para rhythm & blues que había creado se integró en King. Glover produjo o compuso, entre otros, para Lucky Millinder, a quien había fichado, Bill Doggett, Wynonie Harris, el «Fever» original de Little Willie John (compuesto por Eddie Cooley y John Davenport, seudónimo del gran Otis Blackwell) y Hank Ballard, (y en 1966 a James Brown). En 1959, tras 13 años, dejó King, montó su propio sello y en 1961 aceptó la oferta de Morris Levy para unirse a Roulette Records.

Bass fue contratado de A&R y para dirigir un nuevo sello de King a finales de 1950, Federal Records. Ahí velaron sus armas Hank Ballard, The Dominoes, The Platters (Bass era su mánager), cuya grabación de «Only You» fue rechazada, y un gigante, James Brown.

Buck Ram, el autor de «Only You (And You Alone)», ante el escaso éxito de The Platters en Federal (y la creciente popularidad de sus conciertos), se los llevó –junto a The Penguins– a Mercury Records. Reemplazó a Bass como mánager, quien siguió ejerciendo sus funciones en Federal. Regrabaron su «Only You» e hicieron historia: editada en 1955, tres años después de la fundación del grupo, fue el primer n.º 1 de rhythm & blues de los Platters. Era la nueva formación: el tenor Tony Williams, la voz principal del grupo, había reemplazado a Cornell Gunter, y se había incorporado la cantante Zola Taylor. Además, lograron el top 10 en las listas pop de EEUU y Reino Unido (n.º 5 en ambas). A este primer éxito siguió «The Great Pretender», también de Buck Ram. Las navidades del 55 fue n.º 1 de pop y rhythm & blues, y también en Australia; repitió el 5 en la lista inglesa. En la película Rock Around The Clock interpretaron ambas canciones. Al verano siguiente tuvieron otro doble número uno: «My Prayer», versión de un tema instrumental de 1926 de Georges Boulanger al que añadieron letra Carlos Gomez Barrera y Jimmy Kennedy en 1939 (este año fue n.º 2 con Glenn Miller y luego n.º 3 con The Ink Spots). La oración alcanzó el cuarto puesto tanto en Inglaterra como en Australia. «Twilight Time» fue otro instrumental (de 1944) al que se puso letra. En esta ocasión fue Buck Ram, usando un viejo poema que escribió mientras estaba en la universidad. También logró el doble n.º 1 en EEUU además de en Australia (y n.º 3 en Reino Unido). Los 5 Latinos la grabaron como «La hora del crepúsculo» (los argentinos grabaron en español todos los éxitos de Los Plateros, como los denominaban por esos lares). El último n.º 1 pop que tuvieron The Platters en EEUU (y n.º 3 de rhythm & blues), Australia y Reino Unido fue «Smoke Gets In Your Eyes», perteneciente al musical de Broadway Roberta (1933) y original del músico Jerome Kern con textos de Otto Harbach. Si The Platters no fueron la primera agrupación afroamericana en tener éxitos en el mercado pop –fueron The Orioles–, su inmensa producción de hits (40 top 100 entre 1955 y 1967 y cuatro números uno) los convirtieron en los más grandes. Y, sobre todo, representaron el nexo entre el antiguo régimen (standards, Broadway, etc.) y el nuevo, en su caso representado por los grupos de doo wop que florecieron durante la era del rock ‘n’ roll.

Hank Ballard y The Midnighters también fueron un descubrimiento de Johnny Otis. El cuarteto original –The Royals– cambió de

nombre y estilo con la incorporación del detroitino Ballard: de grupo vocal pasaron a hacer rhythm & blues y rock 'n' roll. Ballard compuso en 1954 «Work With Me Annie» en el tren camino de Cincinnati, influido por «Sixty Minute Man», donde el acto sexual era tan explícito como podía serlo. Su radiación fue prohibida por la FCC (Federal Communications Commission). «Work With Me Annie» estuvo dos semanas n.º 1 en la lista de rhythm & blues y sobrepasó el millón de copias vendidas. En el rock la psicología inversa siempre ha funcionado, al menos entre el público, desde el principio de los tiempos, como podemos comprobar. En el tema el piano estaba presente, no había un solo de saxo, que había sido sustituido por uno de guitarra eléctrica, y los coros daban el color adecuado: ¡rock 'n' roll!

The Midnighters grabaron un par de discos de respuesta a sí mismos, todos millonarios en ventas: «Annie Had A Baby», con un solo de saxo, y «Annie's Aunt Fannie». «The Wallflower», conocida popularmente como «Roll With Me, Henry» («Retoza conmigo, Enrique»), era la respuesta de Etta James. Editada por Modern Records, fue n.º 1 durante cuatro semanas: se trataba de un diálogo entre Etta James y Richard Berry (creador del «Louie Louie») que también obtuvo sus respuestas, entre ellas las de los propios The Midnighters. Ante lo inevitable de este encadenamiento de éxitos, Georgia Gibbs –campeona en hacer versiones al igual que Pat Boone– cantó una adaptación «sexualmente correcta» para las radios comerciales y alcanzó el n.º 1 de la lista de jukebox.

The Midnighters tuvieron cuatro hits más entre 1954 y 1955. Cambiaron de sello y de nombre: de Federal a King y de The Midnighters a Hank Ballard and The Midnighters. En 1960 editaron «Let's Go, Let's Go, Let's Go», su último n.º 1 de rhythm & blues y top 10 de pop.

****

Come on, baby, let's do the twist.

«The Twist», Chubby Checker, 1960 (Hank Ballard, 1959)

Otra composición de Ballard, inspirada en un tema de Ahmet Ertegun (cofundador de Atlantic Records), produjo un terremoto mundial en su segunda y tercera reencarnación: «The Twist». Ballard confesó a Jerry Wexler de Atlantic que Nathan esperaba una demanda de Ertegun en cualquier momento; no sucedió. Originalmente fue cara B de otro éxito de Ballard: la balada «Teardrops On Your Letter». Fue rescatada por Chubby Checker. El Mofletudo alcanzó el n.º 1 de la lista pop el 16 de septiembre de 1960. Sólo duró una semana. Pero en enero de 1962 Chubby Checker volvió a lo alto y permaneció dos semanas. La alta sociedad de Nueva York, liderada por Ahmet Ertegun, había adoptado el ritmo y su baile, provocando la reedición. Repasando las listas de Billboard es interesante ver que, a pesar de ser n.º 1 pop dos veces, no lo fue de rhythm & blues (la primera vez se quedó a las puertas, en el n.º 2, y la segunda en el 4). Como dato anecdótico añadir que una sobrina de Hank Ballard, Florence, fue de The Supremes. En los setenta Ballard fichó por el sello de James Brown.

La mentada «Sixty Minute Man» (que influyó a Ballard para su «Work With Me Annie») es el primer gran éxito del grupo The Dominoes en Federal, producido por Bass. Era el tercer disco de su carrera. En la letra el Lovin' Dan, «el hombre de la hora», dividía hacer el amor en cuatro partes de 15 minutos cada una. Y lanzaba un mensaje adicional a través del que se ofrecía de voluntario para aquellas insatisfechas con sus parejas: rocanroleaba toda la noche.

If your man ain't treating you right / Si tu hombre no te atiende bien,

Come up and see ol' Dan / ven a ver al viejo Dan.

I rock 'em, roll 'em all night long / Rocanroleo toda la noche.

I'm a sixty minute man. / Soy el hombre de los sesenta minutos.

Los coros, tipo jingle, le daban un aire frívolo. Fue la canción del verano de 1951 y la del año en la categoría de rhythm & blues: encabezó la lista del 30 de junio al 1 de septiembre. En la pop sólo alcanzó el n.º 17, lastrada por la falta de emisiones en radio y las restricciones sufridas en las jukeboxes de establecimientos conservadores. «Sixty Minute Man» también aspira a ser el primer disco de rock 'n' roll.

El líder de The Dominoes era el pianista y arreglista Billy Ward. A los cantantes los tenía a sueldo. Rose Ann Marks era su letrista, socia en la editorial de música que formaron y mánager de Ward y del grupo, cuyo nombre tenían registrado a medias. Ella provenía del mundo de las agencias de publicidad de Broadway y Ward, capitán del Ejército, de la prestigiosa Julliard School of Music. La idea de montar un grupo vocal fue de Rose. Intentaron una formación mixta, reflejo, de alguna forma, de su relación profesional: blanca y negro, como las fichas de dominó. La indisciplina de los cantantes frustró esta y otras intentonas. En la alineación que finalmente salió adelante eran todos afroamericanos, sometidos a una férrea disciplina militar. Ward reclutó como primer tenor a Clyde McPhatter, triunfador del concurso de aficionados del teatro Apollo de Harlem (asistir al Amateur Night es una experiencia fascinante). Al resto los captó de coros de espirituales negros. Se presentaron al Apollo y ganaron. También lo hicieron en el Arthur Godfrey's Talent Scouts, programa originalmente de la cadena de radio CBS que desde 1948 también se emitía por televisión. Triunfaron con una interpretación del «Goodnight, Irene» de Lead Belly. Una representante de King Records avisó a Nathan y enseguida ficharon con Federal, para ser producidos por Ralph Bass. En las emisiones de Godfrey concursaron artistas como Tony Bennett, Pat Boone, Lenny Bruce, Patsy Cline, Eddie Fisher, Connie Francis, Al Martino o Johnny Nash. Entre los que no pasaron la selección, y por tanto no compitieron, dos imprescindibles del rock 'n' roll: Buddy Holly y Elvis Presley.

El otro bombazo de The Dominoes en Federal fue «Have Mercy Baby» (1952), n.º 1 de rhythm & blues.

A principios de 1953, harto de la mala paga y las restricciones impuestas por Ward, Clyde McPhatter abandonaba el grupo. Había

formado The Drifters y lo tenía todo arreglado con Atlantic Records. Su sustituto en The Dominoes fue ni más ni menos que Jackie Wilson (Detroit, 1934-Mount Holly, 1984). Mr. Exciment estuvo con Billy Ward y sus The Dominoes hasta 1957 cuando se lanzó como solista. Ward y su grupo abandonaron King Records al poco de llegar Wilson. Firmaron por Decca en 1956 donde grabaron una versión de «St. Therese Of The Roses», un tema pop que estaba pegando. No tuvo éxito en la comunidad afroamericana, pero superó a «Sixty Minute Man» en la lista pop alcanzando el n.º 13.

Los orígenes de Ralph Bass aflorarían en su trabajo como productor y A&R. Nació en el Bronx neoyorquino en 1911, su padre era un católico italoamericano y su madre una judía germanoamericana. Está reconocido como el pionero que introdujo la música negra a la América WASP (White Anglo-Saxon Protestant). Antes de aceptar la oferta de Nathan estuvo en Savoy[6], la compañía que vio claro el bebop desde el principio, y en Black & White, de nombre significativo, donde produjo «Call It Stormy Monday (But Tuesday Is Just as Bad)» de T-Bone Walker. De Federal pasó a Chess y luego a MCA, pero eso ya es otra historia. La que nos va a ocupar tiene al Godfather of Soul de protagonista: ¡James Brown!

Ralph Bass ante la negativa de Nathan de fichar a James Brown para King –no le gustaba la maqueta– decidió llevárselo a Federal. Bass produjo «Please, Please. Please» en 1956. Era el debut discográfico de James Brown with The Famous Flames y también el primer 45 rpm de Federal. Un millón de copias vendidas. Buen comienzo para Brown y Federal. Pero los siguientes discos no pegaron igual y hubo que esperar a «Try Me» de 1958 para repetir el Disco de Oro con el añadido que llegó a n.º 1 de la lista de rhythm & blues. El impresionante LP Live At The Apollo de 1963 ya es de King Records, así como los pelotazos «Papa's Got A Brand New Bag» (1965), «I Got You (I Feel Good» (1965), «It's A Man's Man's Man's World» (1966), «Cold Sweat» (1967), «I Got The Feeling» (1968), «Say It Loud – I'm Black and I'm Proud» (1968), «Give It Up Or Turnit A Loose» (1969), «Get Up (I Feel Like Being A) Sex Machine» (1970) y «Super Bad» (1970) que definieron nuevos estilos del rhythm & blues: el soul y el funk. Supondrían el alejamiento definitivo del rock de los artistas afroamericanos y su público.

Ray Charles, con «What'd I Say», puede disputar a James Brown (Barnwell, 1933-Atlanta, 2006) la corona de inventor del soul. Solomon Burke se apropió la del Padre del Soul, y también era conocido como el Obispo del Soul[7] y el Rey del Rock 'n' Soul. Pero en el funk no hay competencia: Brown fue el primero. La fórmula fue reforzar el apoyo rítmico con la sección de metales y añadir más percusión. Todo ritmo. Africanizó su música. Su forma de cantar pasó a ser más rítmica que melódica, una batalla constante contra la música. El escenario era un ring de boxeo donde su voz eran los puños que golpeaban, mientras los riffs de guitarra se sumaban al frenético ritmo marcado por el resto de la banda. Sincopaba las palabras para ajustarse al ritmo o para escapar de él. Jai Johanny Jaimoe Johanson, batería afroamericano del estado de Misisipi, había girado con Otis Redding y Sam and Dave antes de entrar en la formación original de la Allman Brothers Band. En una entrevista recordaba que en su día preguntó a Duane Allman por qué llevaban dos baterías en el grupo. La respuesta del guitarrista no se hizo esperar: «porque James Brown las lleva». Palabras mayores. Jaimoe contaba que nunca más volvió a preguntar.

Mr. Brown, como gustaba de ser llamado, nació en una choza de Carolina del Sur de una madre de diceciséis años. Su fuerte eran los directos. En escena no paraba de bailar, retorcerse, arrodillarse, se abría de piernas en el suelo como un gimnasta, empujaba el micro hacia delante y lo recogía de vuelta controlando la peana con el pie. Michael Jackson aprendió muchos movimientos de Brown –le seguía desde niño cuando inició su carrera–. Actuar después de Brown era suicida –lo mismo pasaba con Little Richard y Jerry Lee Lewis–. The Rolling Stones cometieron ese error con James Brown (en 2014 Jagger produjo la película sobre su vida que reflejó esta circunstancia). De ahí su insistencia para grabar un directo en el Apollo de Nueva York. Nathan no lo veía, así que Mr. Brown arriesgó su dinero y financió la grabación, entonces más cara que en un estudio. Acertó de pleno: fue el primer LP de un artista de rhythm & blues que se coló en el top 10, llegó al 2 y estuvo 66 semanas en la lista de los más vendidos. También apostó y ganó en algo que fue pionero entre los artistas afroamericanos: hizo de empresa promotora por lo que los ingresos de taquilla eran suyos (y los gastos asociados también). Desde luego hacía gala de lo de I'm black and I'm proud («Soy negro y estoy orgulloso»).

King era de las pocas discográficas integrales –y la única de las independientes– que grababa, fabricaba y distribuía usando medios propios bajo el mismo techo. Al principio prensaron en la cercana Louisville (Kentucky). La calidad no era la esperada y Nathan montó al año de empezar una cadena de producción en el local de la oficina: estudio, fabricación y almacén. En los sesenta llegaron a ser la sexta del mercado –una major–. En su haber tienen 250 canciones en unas listas cada vez más segmentadas: country, pop, rhythm & blues y rock son en las que tuvieron presencia. En 1952 llegaron a un acuerdo de distribución internacional con EMI para todo el mundo, excepto Sudáfrica (tenían un contrato previo). El mayor éxito de rock 'n' roll de King fue en 1956: «Honky Tonk» del organista de Filadelfia Bill Doggett, exlíder de The Ink Spots y componente del grupo de Louis Jordan. El instrumental ocupó el top 10 de los más vendidos durante 14 semanas y fue n.º 2 en la lista pop y n.º 1 en la de rhythm & blues (dos meses). Vendió cuatro millones de discos y provocó la aparición de otros instrumentales en la nueva onda.

Syd Nathan no era ningún santo. Como casi todos los propietarios de disqueras estaba implicado en la payola y los trapicheos sobre los derechos de autor. De lo primero se tratará en el último capítulo. Tan frecuente como las corruptelas con radios y disc jockeys eran las falsas acreditaciones autorales. Nathan aparecía como coautor de las canciones que producía –una forma de minimizar riesgos y maximizar beneficios, de haberlos–. Usaba varios nombres: Syd Nathan, Sydney Nathan y Lois Mann. A esto hay que añadir la editorial, Lois Music, en clara alusión a su seudónimo de autor. Igual que King tenía sellos y subsidiaras, Lois agrupaba cinco firmas editoriales, dos de ellas a medias con Glover y Bass. A principios de los cincuenta no llegaban a 100 los títulos que controlaban. Una década más tarde podían presumir de un buen puñado de «clásicos»: «The Twist», «Fever», «Kansas City», «Please, Please, Please», «Signed, Sealed And Delivered», «Sixty Minute Man», «Dance With Me, Henry», «The Train Kept A-Rollin'» y «Dedicated To The One I Love».

Problemas de salud se llevaron por delante a Nathan en 1968 a la edad de sesenta y tres años. La compañía se vendió y revendió –en un momento estuvo en manos de Leiber y Stoller– y actualmente

pertenece a Gusto Records.

La familia Bihari: Modern Records/RPM

En 1945, la familia Bihari fundó Modern Records en Los Ángeles. Eran cuatro hermanas y cuatro hermanos. Siete trabajaron en las discográficas del clan. Sus padres se habían casado en Filadelfia en 1911. Ambos eran judíos. El padre había nacido en Budapest y la madre en un pueblo de lo que hoy conocemos como Eslovaquia. La prole llegó a Los Ángeles en 1941. Jules, el segundo de los hermanos, encontró trabajo de reponedor y supervisor de las rocolas de Watts, el gueto de Los Ángeles. Tenía dificultades para encontrar los blues que le pedían los clientes para sus gramolas. La experiencia a pie de campo le permitió perfilar un plan. Convenció a Saul, el tercero de la saga masculina, para fundar una discográfica de blues y rhythm & blues. Montaron una pequeña fábrica en el almacén que usaban para distribuir las rocolas y los discos. Se repartieron las tareas en las que los hombres llevaban la voz cantante: Jules, el presidente, dirigía la parte artística; Saul, la producción y el almacén; Lester, el mayor, la promoción y las ventas, y Joe, el más pequeño, era el cazatalentos en Memphis –fichó a B. B. King, contrató a Ike Turner de ayudante y descubrieron a Johhny Guitar Watson–. «Swinging The Boogie» de Hadda Brooks fue el primer disco y éxito –regional– de Modern Records.

En 1951 los Bihari lanzaron RPM Records. Ahí grabó en 1955 Donna Hightower su primer disco: un sencillo con dos composiciones propias. B. B. King se dio a conocer en RPM. Tras un primer single con Bullett fichó por RPM. Siempre producido por Sam Phillips. Su primer hit, el que le popularizó, elevo su caché y número de actuaciones. Fue el primero que no le produjo Phillips: «Three O'Clock Blues». B. B. King estuvo cinco semanas encabezando la lista de rhythm & blues. Otra vez el mercado de canciones: se trataba de una versión del éxito de Lowell Fulson[8] de 1948.

El Rey del Blues encadenó una racha de 14 éxitos, entre ellos un

clásico como «Everyday I Have The Blues», que tuvo que competir con la versión simultánea que editó Count Basie con Big Joe Williams de cantante. Johnnie Ray la cantó al año siguiente.

En 1952 los hermanos Bihari abrieron Meteor Records en Memphis. Al frente Lester, el primogénito. El primer sencillo que sacaron fue de Elmore James, fichado por Ike Turner. Elmore James siguió ligado a los Bihari y sus sellos después del cierre de Meteor en 1957.

A los artistas citados hay que añadir otros nombres fundamentales en la historia del blues y el rhythm & blues: Etta James debutó en Modern y ahí tuvo sus primeros éxitos, Lightnin' Hopkins, Rufus Thomas, John Lee Hooker, Howlin' Wolf. Precisamente una disputa contractual con Sam Phillips respecto al Lobo produjo la ruptura con los Bihari. Los dos primeros discos de Howlin' Wolf, producidos por Phillips en su estudio de Memphis, fueron editados al mismo tiempo en 1951. Uno por Chess y el otro por RPM. Parecía el fichaje de Di Stéfano. Ganó Chess. Los Bihari rompieron con Sam Phillips. A lo mejor eso era lo que pretendía desde el principio el técnico de sonido y productor musical de Memphis.

Que Jules Bihari y su hermano Joe se fijasen en el rock 'n' roll sólo era cuestión de tiempo: lo que tardase en aparecer el género. The Cadets proporcionaron algunas alegrías. También Charlie Feathers y Richard Berry, autor del «Louie Louie» y exmiembro de los Flairs, grupo de Modern y una de las primeras producciones de Leiber y Stoller. El resto de lo que grabaron no tiene relevancia. Se enfrentaban a un problema que afectaba a su reputación: sus malas prácticas. Dejaron de ser the place to be. Habían dejado muchos «cadáveres» de la comunidad creativa por el camino. Y tenían competencia en su sector: no estaban solos en Los Ángeles ni en Chicago, Cincinnati, Memphis, Nueva Orleans, Nueva York, etcétera.

Muchas de las leyendas negras de las discográficas tienen su origen en los Bihari. Empezando por el asunto autoral: Jules, Joe y Saul se «colaban» como coautores usando los seudónimos de Jules Taub, Joe Josea y Saul Ling; se apropiaban de sesiones improvisadas en el estudio para ponerles título y firmar como autores; despojaban a los noveles de sus derechos de autor y regalías, aprovechando la

inexperiencia y las necesidades económicas de los jóvenes autores y artistas afroamericanos. John Lee Hooker y B. B. King desvelaron bastantes de estas «clavadas». El tener su propia fábrica les permitía otras fechorías (el control de la producción no existía); la calidad del producto terminado dejaba mucho que desear: apostaron por el LP desde el principio, tanto en 10 pulgadas como en 12, pero sus contraportadas eran negras sin texto ni créditos, mientras las portadas eran genéricas –esto podría tener un pase al ser recopilaciones de rock 'n' roll o rhythm & blues, luego ampliadas a jazz, country y mariachis–, y se dice que para ahorrar reciclaban las carpetas de los overstocks; a medida que las cosas empezaron a ir mal bajaron precios lanzando series medias y económicas, disminuyendo la calidad del prensado. Antes de cerrar por bancarrota los Bihari editaron en 1964 un álbum en directo de Ike & Tina Turner, bajo un nuevo sello Kent, y también un par de directos de Little Richard, en 1966 y 1967. Después de varias vicisitudes el catálogo de todos los sellos de los Bihari está, desde los ochenta, en manos de la independiente inglesa Ace Records.

Art Rupe: Specialty Records

Art Rupe nacido Arthur Goldberg, natural de un suburbio de Pittsburg (1917), cambió su apellido cuando su abuelo paterno le comentó que Rupe era el original (modificado a su llegada como emigrante a la Isla Ellis). Pertenecía a una familia judía de la clase trabajadora. Su padre era de Galicia, provincia austriaca y hoy parte de Ucrania y Polonia, mientras su madre era de Pittsburg. Su afición por la música proviene de una iglesia baptista cercana al domicilio familiar: se quedó prendado de los sonidos y de las voces afroamericanas que escuchaba desde la calle. Ayudó que su padre, vendedor de muebles, tocase el contrabajo. Se graduó en Dirección de Empresas en UCLA y permaneció en Los Ángeles.

Rupe lo intentó en el cine, pero Hollywood ya era un coto cerrado. Puso su vista en la más que incipiente industria discográfica. En 1944 invirtió en Atlas Records (1942-1948) del compositor Robert Scherman –producía para King/Federal. Atlas dirigió los primeros

pasos de Frankie Laine y del gran Nat King Cole (su formación de piano, guitarra y bajo impulsó el formato de trío en el jazz). Cuando Cole fichó por Capitol y Laine por Mercury comprobó que sus dólares no iban a ninguna parte. Le sirvió de experiencia para conocer y entender el negocio.

Rupe fundó Juke Box Records con Ben Siegert y «otros» tras saldar con pérdidas su participación en Atlas. Los «otros» socios se los «encontró» vía Siegert. Eran Al Middleman –el apellido se las trae: «intermediario»– y un silent partner. Middleman y Eli Oberstein[9] acababan de vender Hit Records a un consorcio radiofónico. Con dólares frescos Middleman había iniciado Sterling Records en Nueva York –editaron las primeras seis canciones de Hank Williams en tres 78 rpm de 10 pulgadas–. La idea de la asociación era buena: Sterling entraba en el mercado californiano y Juke Box en la costa este. Juke Box aportaba dos éxitos regionales en California, «Boogie #1» de los Sepia Tones, que había sobrepasado las 50 mil unidades y le quedaba recorrido, y «R. M. Blues» del batería y cantante Roy Milton. El disco de Milton fue un bombazo: n.º 2 en la lista race y 20 en la pop. Entre la primavera y el otoño de 1946 permaneció 25 semanas en las listas. Problemas de contabilidad en las liquidaciones de las ventas del disco crearon tensiones irreparables. La ruptura de Rupe con los nuevos socios desveló públicamente la identidad del asociado oculto: Oberstein. Éste ocupaba la dirección artística de RCA, en su segunda etapa en la compañía, y fue despedido por conflicto de intereses. Fred Rose, socio de Roy Acuff en la editorial Acuff-Rose Music de Nashville, se llevó a Hank Williams de Sterling a MGM y la historia del country cambió. Art Rupe se quedó con los másteres y los artistas de Juke Box y montó Specialty. Roy Milton entre 1947 y 1953 grabó 17 éxitos para la nueva compañía. en las listas race y rhythm & blues.

Desde 1946 hasta 1960 Specialty publicó 450 singles de rhythm and blues y de rock ‘n’ roll además de jazz y espirituales (The Soul Stirrers tenían a un debutante Sam Cooke de cantante). Las sesiones de grabación las dirigía Rupe o un equipo de técnicos, productores, músicos y arreglistas que a lo largo de los años contaron con luminarias como J. W. Alexander[10], Harold Battiste[11], Robert Bumps Blackwell, Sonny Bono –el de Sonny and Cher–, el técnico Cosimo Matassa en cuyos estudios de Nueva Orleans se creó un

sonido tan decisivo como en el de Sam Phillips en Memphis y Johnny Vincent[12]. De este último hay una anécdota curiosa que refleja su carácter oportunista: buscaba un ídolo adolescente blanco y fichó a Frankie Ford, un exniño prodigio de Nueva Orleans. El primer single fue regional. Estábamos en 1959, Ford tenía veinte años y parecía una apuesta segura. Se planteó el segundo disco. ¿Por qué gastarse dinero en grabar con los músicos y arreglistas de la zona, subidos a la parra, perder el tiempo en buscar canciones y negociar con autores y músicos? Vincent ni corto ni perezoso pidió a Cosimo Matassa, propietario del estudio J&M, que recuperase la cinta con la grabación original del «Sea Cruise» de Huey Piano Smith y eliminase la voz solista. Iban a grabar la de Frankie Ford encima de la música registrada en su día. Era su máster de Ace Records. Haría una versión de su original con la grabación original de sonido. Pasó del millón de copias. Johnny Vincent había dado una vuelta de tuerca al mercado de canciones.

Robert Bumps Blackwell (1918-1985) es un nombre básico en esta historia y poco conocido por el gran público. Su intervención como productor de las primeras grabaciones de Little Richard para Specialty resultó decisiva. El empeño puesto en grabar «Tutti Frutti» y «limpiar» la letra para evitar problemas, resultó providencial para la historia del rock ‘n’ roll. La historia la pueden encontrar en mi libro Bikinis, fútbol y rock & roll[13]. La intervención de Blackwell también fue decisiva para nuestras vidas. Surgió una estrella y un tema indispensable en la historia del rock n’ roll (la onomatopeya del estribillo dio título al fenomenal e influyente libro de Nik Cohn). En un corto espacio de tiempo de la década de los cincuenta el seísmo musical del rock ‘n’ roll –Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis, Fats Domino– abría boquetes y anunciaba nuevas reglas del juego. La configuración del negocio discográfico cambió radicalmente y por tanto modificó las estructuras de poder de la industria musical.

A finales de los cuarenta Blackwell montó un grupo de jazz en su Seattle natal. Al piano Ray Charles. A la trompeta Quincy Jones. Fue a Los Ángeles para estudiar composición y se encontró con Art Rupe. Entró en Specialty como arreglista y productor. Entre 1955 y 1956 produjo los grandes clásicos de Little Richard y es coautor de varios: «Long Tall Sally», «Slippin’ And Slidin’», «Ready Teddy»,

«Rip It Up» y «Good Golly Miss Molly».

«Long Tall Sally» fue otro empeño suyo: un disc jockey le presentó a una niña que tenía anotadas unas frases en un trozo de papel higiénico. Quería que Little Richard las grabase para poder sacar un dinero y atender a un familiar enfermo. A Bumps le costó convencer al artista, mas consiguió que completase la letra. El DJ contó la historia en su programa. Empezaron a pedir la canción. Sería la cara A del siguiente sencillo después de «Tutti Frutti» y es el más vendido de la historia de Specialty. Al igual que «Tutti Frutti» se grabó en los estudios J&M de Nueva Orleans con el mismo equipo –Lee Allen hizo los solos de saxo en ambos temas–. «Long Tall Sally» fue el primer top 10 de pop –n.º 6– de Little Richard y n.º 1 de rhythm & blues durante dos meses. Cruzó el charco llegando a n.º 3 en Reino Unido.

En 1957 Bumps Blackwell dejó Specialty con Sam Cooke tras una bronca con Art Rupe. El dueño era muy celoso de la carrera del artista y del grupo The Soul Stirrers. Conocía la reacción negativa de los seguidores religiosos con aquellos que se pasaban a la música profana. No quería «desnudar un santo para vestir otro». J. W. Alexander, en cambio, tenía en mente lanzar al estrellato a Sam Cooke desde que le conoció de pequeño –fichó a The Soul Stirrers para Specialty cuando Cooke se incorporó–. Cooke también quería. Blackwell coincidía con ellos. El primer intento, «Wonderful», bajo el seudónimo de Dale Cook, no funcionó. Erre que erre organizó una sesión «camuflada». Pero Rupe se enteró y, hecho una furia, le despidió. Como parte del acuerdo de salida Blackwell se quedó con el contrato discográfico de Sam Cooke y renunció a sus royalties de los discos de Little Richard. Produjo el primer sencillo en solitario de Cooke «You Send Me» (Keen Records, 1957). Sobrepasó el millón y medio de ventas y fue n.º 1 tanto de rhythm & blues como de pop. La inevitable versión, en este caso a cargo de Teresa Brewer, también pegó, pero menos y se quedó en el n.º 8.

Robert Blackwell fue director artístico de Mercury en la costa oeste de 1959 a 1963. Ahí produjo las grabaciones religiosas de Little Richard. Era el camino inverso al seguido por Sam Cooke. Richard había dejado el rock ‘n’ roll y arrepentido de sus «pecados» se entregaba a la religión. Una cura de desintoxicación que tuvo un

horizonte temporal. Blackwell participó en la producción de varios temas del tercer álbum religioso de Bob Dylan: Shot Of Love (1981). Era el último trabajo de relevancia de quien monitoreó los primeros pasos de Ray Charles, Quincy Jones, Sam Cooke, Herb Alpert, Larry Williams y Sly and The Family Stone.

Nueva Orleans le sentó de maravilla a Little Richard (Macon, Georgia, 1932). A los demás también nos vino estupendamente. Su llegada a Specialty significó grabar en la ciudad cuyo puerto había sido el crisol de todas las músicas llegadas de África y Europa. Le rodearon de talento a su nivel y se liberó. Sus seis primeros discos entre 1951 y 1954 habían pasado desapercibidos. Los cuatro primeros de RCA Victor, con la etiqueta Camden, nombre de la localidad de Nueva Jersey, sede de la primera Victor Talking Machine Company. Los dos últimos con Peacock, el sello de Houston responsable del «Hound Dog» de Big Mama Thornton y compuesta por Leiber y Stoller en 1953.

Don Robey (Houston, 1903-1975) había puesto en marcha Peacock en 1949. En los cincuenta era el empresario afroamericano top en el mundo de la música: discográfica, editorial, fábrica, imprenta, locales de actuaciones y management. Asimismo, autor «de aquella manera»: usaba su nombre y el seudónimo de Deadric Malon. Nos detendremos en este personaje en el último capítulo cuando lleguemos a la parte de la payola y el crimen organizado.

Volvamos a Nueva Orleans y al lanzamiento al estrellato de Little Richard desde ahí. El legado musical de la ciudad se transmitió a través de varias generaciones de músicos. Los que esperaban a Little Richard eran la flor y nata de la nueva escena musical, los creadores de lo que ya se conocía como New Orleans Sound. Por segunda vez en medio siglo una de las ciudades más peligrosas de EEUU cambiaba la música. Si el jazz irradió desde un punto concreto a orillas del Misisipi el rock ‘n’ roll compartía río en Memphis y Nueva Orleans, aunque no en Chicago, la meca del norte. Estas ciudades, alineadas de norte a sur, tenían algo en común: excelentes técnicos de sonido, productores y arreglistas de primera, músicos especializados, empresarios dispuestos a invertir en grabaciones y talento, mucho talento. Con artistas, compositores y músicos viajeros.

La tecnología ayudó al primer rock ‘n’ roll con la aparición de los discos de vinilo y, una vez superada la barrera económica, con el cambio de tocadiscos o de jukebox, por la modificación de la velocidad de reproducción. La mejora de la calidad técnica de grabación, que se dispararía con las mesas de grabación a partir de los sesenta, aceleró todo el proceso y fue clave para el rock. A finales de los setenta aparecieron las mesas de grabación digitales, antes que los CD. Una carrera de adelantos que para los estudios suponía una inversión constante. Las compañías de discos con estudios de grabación propios lo vieron claro y empezaron a deshacerse de ellos y contrataron a terceros. Ahora se llama outsourcing. Los equipos de sonido de los conciertos siguieron un camino parecido, pero las economías eran distintas. Todo lo relacionado con equipos de luces y sonido, instrumentos, etc., floreció de manera exponencial a nivel mundial.

Tanto en el escenario como en el estudio imperaban la emoción y el momento de la interpretación sobre la perfección técnica. Igual que en el jazz. Pero el jazz no tuvo el apoyo discográfico en sus primeros momentos como lo tuvo el rock ‘n’ roll (y antes el country y el rhythm & blues). Nacía, muchas veces en el estudio –«Tutti Frutti» es un gran ejemplo– y se editaba. La proliferación de compañías independientes, sobre todo en Los Ángeles, definía el nuevo territorio: los race records ahora eran rhythm & blues, el folk abarcaba varios estilos y el rock ‘n’ roll llevaba camino de ser rock and roll.

La cinta magnética facilitó la labor de elegir los mejores momentos de las distintas tomas. Porque se seguía grabando del tirón, en directo. Se había aprendido a colocar micrófonos, usar ecos, se buscaban efectos (a veces surgían por defecto y gustaban).

Art Rupe sabía o intuía todo esto. Tenía claro que había que grabar en origen. Su fascinación por Fats Domino (Nueva Orleans, 1928-Harvey, 2017) y el sonido que manaba de las producciones de Dave Bartholomew, coautor de algunos temas de Fats y su productor, y Cosimo Matassa, el técnico de sonido, le hicieron decantarse por Nueva Orleans. Antes de Little Richard, que era de otro estado, había fichado a Lloyd Price para Specialty como respuesta a los éxitos de Fats Domino.

Lloyd Price (Kenner, 1933), que nació y fue criado en el suburbio edificado sobre la tierra donde el hombre blanco puso el pie por primera vez en Nueva Orleans, aprendió a tocar el piano y la trompeta y cantaba en el coro de su iglesia. El mejor regalo de su 19 cumpleaños lo recibió cuatro días después: grababa su primer disco. Art Rupe había conocido a Bartholomew a través de Matassa, el técnico de sonido y propietario de J&M, en su primer viaje de prospección a Nueva Orleans. Entre las audiciones previstas estaba el citado Price, avalado por un DJ local quien usaba una coletilla, Lawdy Miss Clawdy, para anunciar la publicidad sobre los jingles del joven Lloyd. Gustaban y se lo comentó a Bartholomew.

La edad de Lloyd Price jugaba a su favor acercándole al público joven. Los adolescentes afroamericanos le veían como alguien cercano. Los blancos encontraron en su primer disco «Lawdy Miss Clawdy» la música que, sin saberlo, estaban buscando. Price había compuesto la canción tomando como base los spots de la radio. Cuando Bartholomew se la hizo escuchar a Rupe este se interesó inmediatamente, en una reacción similar a la que tuvo el músico, compositor, arreglista y productor cuando la oyó por primera vez. Pero los nervios jugaron una mala pasada a Price en esa primera prueba. Tardó en soltarse y para cuando lo hizo se acababa el tiempo. A partir de aquí las versiones de Rupe y Price difieren: el propietario de Specialty afirmaba que canceló un vuelo previsto y grabaron inmediatamente; el artista, que Rupe cogió el avión y grabaron dos meses después. En ambos casos la fecha es la misma: «Lawdy Miss Clawdy» se grabó el 13 de marzo de 1952. Dave Bartholomew había contratado al que sería su equipo principal, su grupo (que ahora era la banda de Fats Domino), entre los que destacaban los saxofonistas Lee Allen y Alvin Tyler y el batería Earl Palmer, cuyos contratiempos arrastraban la canción hacia un medio tiempo, conteniéndola desde la caja y el bombo, aunque la canción fuese rápida. Era el shuffle, la variante con cadencia de Nueva Orleans del boogie woogie –en Memphis era más rápido: jump blues–. Este aire dejado –laid back– se convirtió con el paso del tiempo en una característica de la música sureña, blanca o negra. Las síncopas de la mano derecha de los pianistas hizo el resto. Roy Bird, Professor Longhair, considerado como el pianista precursor del estilo en Nueva Orleans (de la misma manera que lo fue Jelly Roll Morton en el jazz), mas nunca disfrutó del éxito de Fats Domino o

Huey Piano Smith, seguidores suyos, aunque su «Tipitina» es una de las inmortales. Ni tampoco se acercó al tirón de Allen Toussaint y los Neville tan cercanos a él. Ese tiempo medio tenía su origen, como habrán adivinado, en la habanera, «el tinte español» del que hablaba Jelly Roll Morton, aunque los músicos de los cincuenta de Nueva Orleans lo relacionasen con los precursores del jazz e hicieran una modificación en el ataque del bombo.

Algo no funcionaba en la grabación de Lloyd Price. Bartholomew identificó el problema en el piano. Apareció Fats Domino y la cosa cuadró. No en vano la melodía estaba inspirada en su primer hit «The Fat Man», como reconocía el propio Lloyd Price, compositor de «Lawdy Miss Clawdy». Fats Domino con su estilo le dio aire al tema con su introducción de piano, marca de la casa. Los dos breaks consecutivos eran solos de piano y de saxo. El resultado final es que la canción te «arrastraba». Cuando Elvis grabó su versión, cuatro años después, mantuvo la estructura básica, pero la llevó más a su terreno, el rockabilly, menos blues que el original. En definitiva, más cerca de Memphis, donde residía y grababa Elvis, que de Nueva Orleans. Mantenía la intro de piano y separaba los dos breaks: cambiaba el de saxo por uno de guitarra eléctrica y dejaba el de piano. La versión salvaje, la rocanrolera, la grabó por supuesto el onomatopéyico Little Richard (aunque la entrada del solo de guitarra parece un pegote): su piano preside los gritos y aullidos agudos tan característicos del «cuásar del rock» (afortunada definición de su biógrafo Charles White).

Specialty lanzó «Lawdy Miss Clawdy» en abril de 1952 y a mediados de mayo ya estaba en la lista de rhythm & blues donde permaneció seis meses. Fue n.º 1 y ocupó esa privilegiada posición durante siete semanas. No superó el millón de ventas a pesar de despertar el interés entre los jóvenes blancos. Fue nombrada la canción de rhythm & blues del año por Billboard y su competencia, la hoy desaparecida Cashbox, estableciendo el patrón del sonido de Nueva Orleans, por encima de sus predecesores: Roy Brown y Fats Domino, a quien tanto debía.

Aparte de las versiones mentadas, en los sesenta fue cantada por The Beatles, The Animals, The Hollies, Johnny Rivers y Joe Cocker entre otros. Pero Lloyd Price no volvió a tener otro éxito de estas

dimensiones con Specialty. Y en 1954 se lo llevaron a la Guerra de Corea. Cuando volvió se encontró que su hueco en la grabadora había sido ocupado por Little Richard y Larry Williams, quien había sido su chófer. Su gran momento se repitió en ABC Records, fundada en 1955. De 1957 a 1959 logró el éxito pop con «Stagger Lee» y «Mr. Personality», que se convirtió en su apodo. El primero es un viejo blues que narra, basado en hechos reales, la historia de un proxeneta de San Luis. Uno de los macks, la banda de los chulos con trajes chillones de la ciudad, llamando la atención constantemente mientras la gente se escondía a su paso. La noche de Navidad de 1895 Stagger Lee estaba de copas con un amigo de su misma calaña. Discutieron y el amigo cometió la terrible imprudencia de «pisar sus zapatos de ante azul», que en esta ocasión eran el sombrero Stanton de Lee Shelton, nombre real de Stagger Lee. El protagonista se cargó a tiros al osado compañero de barra. Pasó del millón de copias vendidas y fue doble n.º 1, en pop y rhythm & blues. Que esta temática fuese n.º 1 en la lista pop de 1958 es algo que aún a día de hoy escapa a mi comprensión. ¿Será por no ser amante de las armas? El productor del disco fue Don Costa, director artístico de ABC, descubridor de Paul Anka y padre de Nikka Costa. «Mr. Personality» de 1959 también fue n.º 1 de rhythm & blues, pero en pop se quedó a las puertas, en el n.º 2. En el Reino Unido fue top 10 y Caterina Valente grabó una versión italiana «Personalita» en 1960, una de las pocas canciones que recuerdo de mi infancia pre-Beatles –junto con las versiones de Pat Boone que gustaban a mi madre–.

Larry Williams (Kenner-Nueva Orleans, 1935-Los Ángeles, 1980) dejó una colección de temas imperecederos del rock ‘n’ roll en un espacio de dos años, de 1957 a 1959. Primo segundo de Lloyd Price era otro bala perdida. El opuesto de Price, quien terminó en el negocio de la restauración –siguiendo el ejemplo de su madre Beatrice Rice, dueña de un restaurante de comida rápida de fish fry– y creando una línea de productos de alimentación de soul food –Icon Food Brands– que llevan los nombres de sus canciones y el suyo propio.

Los padres de Williams se mudaron a Oakland, en la bahía de San Francisco. Le dejaron unos meses en Chicago al cuidado de unos familiares. Creció y estudió en Oakland. Cuando volvió a Nueva

Orleans su primo, Lloyd Price, le echó un cable y le dio trabajo de «chico para todo»: recadero, chófer y músico ocasional supliendo bajas de su grupo. Así conoció al batería Earl Palmer, a Cosimo Matassa y a Little Richard. Una cosa llevó a la otra y acabó grabando para Specialty porque estaba en el sitio justo, Nueva Orleans, en el momento adecuado (Price se iba a Corea y Little Richard se retiraba del rock 'n' roll por primera vez). Rupe se quedaba sin sus dos estrellas y apostó por Williams. Puso a Robert Blackwell en el puesto de mando.

El legado de Larry Williams se mide no sólo por sus éxitos sino también por la cantidad de artistas que grabaron versiones de sus canciones, todas compuestas por él:

• The Beatles: «Dizzy Miss Lizzy», «Slow Down», «Short Fat Fannie» y «Bad Boy».

• The Rolling Stones: «She Said Yeah».

• The Who: «Bony Moronie»

• John Lennon: «Bony Moronie» y «Dizzy Miss Lizzy».

• Little Richard: «Bony Moronie», «Short Fat Fannie» y «Groovy Little Suzy».

• The Jam: «Slow Down».

• Paul McCartney: «She Said Yeah».

• The Animals: «She Said Yeah».

• The New York Dolls: «Dizzy Miss Lizzy».

• «Popotitos» es la adaptación al español de «Bony Moronie». Los mexicanos Teen Tops fueron los primeros en hacerla.

No pasó nada con su primer sencillo, «Just Because», en las listas

pop y fue n.º 11 en las de rhythm & blues. Ese mismo año 1957 lo remataría con sus dos mayores éxitos: «Short Fat Fannie» y «Bony Moronie». Las dos superaron el millón de copias.

«Short Fat Fannie» fue n.º 1 en rhythm & blues, 5 en pop y 21 en el Reino Unido. En el mercado de canciones, ya en territorio de productores, el tema era una crónica ingeniosa de la historia del rock 'n' roll. La letra engarzaba títulos de canciones y personajes de los himnos de la generación rocanrolera de los cincuenta. Un guiño al público. La música era optimista, botaba, daban ganas de bailarla y cantarla. Era contagiosa.

«Bony Moronie», nuestra «Popotitos», fue 4 en rhythm & blues, 14 en pop y 11 en Reino Unido.

Art Rupe, opuesto a la payola no tuvo más remedio que ceder. Su negativa a entrar en el juego le estaba costando exposición y ventas. Larry Williams era el mejor ejemplo. Sus canciones gustaban. Rupe tenía la sensación de que no vendía acorde a su potencial porque en el recorrido se enfrentaba a muros infranqueables. O pagaba o no sonaba. Entró por el aro. En este punto conviene decir que no se apuntaba como falso autor. Tenía dos editoriales, una para cada sociedad de gestión. La de BMI, Venice Music, dedicada a los autores de rhythm & blues y rock 'n' roll, iba como un tiro.

En 1959 Specialty editó el primer LP de Larry Williams: Here's Larry Williams. 12 canciones que incluían sus temas más conocidos y dos versiones: «Lawdy Miss Clawdy» de Lloyd Price y «Ting-A-Ling» de The Clovers –la Fannie de «Short Fat Fannie» era protagonista de un n.º 1 de Clovers. Al año siguiente, a Williams le cayó una sentencia de tres años de cárcel por posesión de drogas. Su carrera se venía abajo, si acaso no lo estaba ya, por los mismos motivos. Corrían rumores de que era camello, que algunas de las compañías que frecuentaba daban miedo, que se dedicaba a la prostitución. El 7 de enero de 1980 apareció muerto en su casa de un disparo en la cabeza. Se dictaminó como suicidio.

Little Richard cuenta en su biografía[14] que Williams, amigo suyo, estuvo a punto de matarle. Una movida por la coca que Richard no pagó: con el «pasote» se olvidó de acudir a la cita para saldar la deuda. Williams se presentó armado en su casa y le encañonó. Little

Richard volvió a dejar el rock ‘n’ roll por la religión: su segunda cura para desintoxicarse. Era adicto a la heroína, cocaína y al alcohol, además de fumar marihuana y angel dust –PCP–, según confiesa en su biografía.

****

Saturday night and I just got paid / Sábado noche y acabo de cobrar.

I’m a fool about my money, don’t try to save. / Con mi dinero soy tonto, no intento ahorrar.

My heart says «go, go, have a time». / Mi corazón dice «ve, ve, pásalo bien».

Saturday night and I’m feelin’ fine. / Sábado noche y me encuentro bien.

«Rip It Up», Little Richard, 1956 (J. Marascalco & R. Blackwell)

«Tutti Frutti» (Little Richard, Dorothy LaBostrie, 1955), «Long Tall Sally» (Enotris Johnson, Robert Blackwell, Little Richard, 1956), «Slippin’ And Slidin’» (Little Richard, Edwin Bocage, Al Collins, James Smith, 1956), «Rip It Up» (John Marascalco, Robert Blackwell, 1956), «Ready Teddy» (J. Marascalco, R. Blackwell, 1956), «The Girl Cant’t Help It» (Bobby Troup, 1956), «Lucille» (Albert Collins, Little Richard, 1957), «Jenny, Jenny» (Enotris Johnson, Little Richard, 1957), «Keep A-Knockin’» (tradicional arreglada por Little Richard, 1957), «Good Golly Miss Molly» (J. Marascalco, R. Blackwell, 1958), «Hey-Hey-Hey- Hey!» (Little Richard, 1958), «Baby Face» (Harry Akst, Benny Davis, 1958), «Kansas City» (Jerry Leiber, Mike Stoller, 1959), «Whole Lotta Shakin’ Going On» (Dave Williams, 1959) fueron las canciones que cambiaron el panorama desde Specialty. Tanto las propias como las compuestas especialmente para Little Richard fueron grabadas por

los grandes del rock ‘n’ roll y el rock. Entre paréntesis están anotados los autores y las fechas de edición de los sencillos. Algunas son versiones de temas populares, ya fuesen contemporáneas, tradicionales o del Tin Pan Alley, la fábrica de canciones de los musicales de Broadway (en esos momentos el Brill Building cumplía esa función en el pop y el rock ‘n’ roll). Con Specialty estas y otras canciones aparecieron en tres álbumes entre 1957 y 1959, a uno por año: Here’s Little Richard, Little Richard y The Fabulous Little Richard.

La retirada de Little Richard en medio de una gira por Australia supuso la cancelación de muchas fechas contratadas –cobraba garantías por adelantado– y dejar a mucha gente colgada. Empezando por los músicos y terminando por Art Rupe y Specialty. Richard tenía malas vibraciones con Rupe, se consideraba explotado y mal remunerado. Los pleitos y contra pleitos se fueron sucediendo. El hueco discográfico que dejaba a la compañía, y a los seguidores, lo fue llenando Rupe con lanzamientos de descartes de grabaciones. Lo que en su día no sirvió ahora se comercializaba.

Liberado de los compromisos contractuales Little Richard se entregó a prepararse para ser ordenado pastor. En 1960 grabó canciones religiosas que se editaron en dos LP en un sello creado ex profeso por un devoto empresario. En 1961 le llamó un viejo conocido: Robert Bumps Blackwell. Era el responsable del departamento artístico de Mercury y quería grabar un disco de góspel. Las sesiones comenzaron ese verano en Nueva York bajo la producción de Quincy Jones. Jimi Hendrix era el guitarrista y la orquesta la formaban 40 músicos. El primer sencillo salió en septiembre, a los que siguieron otros en 1962. También grabó temática sacra con Atlantic. Estas grabaciones devolvieron a Little Richard a los escenarios, en otro contexto. Giró con Mahalia Jackson, la reina de los espirituales.

Don Arden (Henry Levy era su verdadero nombre) organizaba giras británicas de rock ‘n’ roll. En uno de esos paquetes de varios artistas –Jerry Lee Lewis y Brenda Lee como los más destacados– apareció Gene Vincent, el de «Be Bop A Lula». Impresionado por la recepción recibida, mucho mayor que en su país, Vincent decidió quedarse en Londres con Don Arden de mánager. Arden logró formar un cartel

con Little Richard y Sam Cooke. Había convencido a Richard con la idea de una gira de música góspel. No obstante, la anunció como el regreso de la estrella del rock 'n' roll. Un Billy Preston de dieciséis años era el organista del grupo que montó Little Richard. Preston estaba mentalizado para la música religiosa y nunca antes había tocado rock 'n' roll.

Hacían dobletes. En el primero de la gira el público se mosqueó: Sam Cooke no actuó, llegó tarde por la niebla y el repertorio religioso de Little Richard no gustó nada. Para el segundo pase Cooke ya estaba en el teatro Doncaster y Arden intentaba persuadir a Little Richard para que el repertorio fuese rocanrolero. Recurrió a J. W. Alexander, mánager de Sam Cooke y conocido de Richard de los tiempos de Specialty. Alexander le cuenta a Charles White que no hacía falta decirle nada. En cuanto oyese a Sam Cooke llevándose de calle al público resurgiría la competitividad que llevaba dentro. Y así sucedió: Cooke abrió el segundo turno y arrasó. Tras el intermedio, Gene Vincent con «Be Bop A Lula» calentó de nuevo el ambiente.

Little Richard había tomado buena nota. Arrancó, vestido de blanco, con «Long Tall Sally» tras una pausa de apenas un minuto que se hizo eterna. El teatro se vino abajo: el rey del rock 'n' roll había vuelto (Quincy Jones le llama el rey del rock 'n' soul). Tocó todos los clásicos de su repertorio.

Brian Epstein, mánager de The Beatles –en aquellos momentos «Love Me Do» y «Please Please Me» ya estaban en el mercado–, le convenció para actuar en el Cavern con The Beatles de teloneros y encabezar un cartel en un teatro con artistas de Liverpool –The Swinging Blue Jeans, Cilla Black y Gerry and The Peacemakers–. Paul McCartney adoraba a Little Richard. «Long Tall Sally» fue la primera canción que cantó en público, en un concurso de un campamento de verano. Y Epstein estando en la rampa de lanzamiento con The Beatles vio una oportunidad en la vuelta del americano al mundo de los vivos.

****

Don Arden tenía programada una gira de clubes en Hamburgo y me llevé a The Beatles conmigo. Pasamos dos meses en Hamburgo.

Little Richard, en The Life and Times of Little Richard: The Quasar of Rock

de Charles White

En Hamburgo, The Beatles cimentaron su amistad con Billy Preston, miembro de la banda de Little Richard y que sería reconocido como el Quinto Beatle. Y Richard enseñó a Paul cómo hacer su característico grito «Ooooh! Ooooh!». El discípulo aventajado aplicó esa y otras enseñanzas: hay Little Richard en la forma que McCartney canta los temas rápidos. Little Richard llamó a Art Rupe para ofrecerle los primeros másteres de The Fab Four. Rupe contestó que lo único que le interesaba era que volviese a grabar con Specialty. Richard también llamó a Vee-Jay Records (que por otras circunstancias acabarían editando las primeras grabaciones de The Beatles en EEUU).

Al año siguiente Arden preparó otra gira británica. Con Little Richard, los Everly Brothers, Bo Diddley, Mickey Most y unos desconocidos The Rolling Stones. Mick Jagger se pegó a Little Richard y los otros stones a Bo Diddley. De regreso a EEUU, Richard decide volver de verdad a la música. Firma con Specialty para un disco –Art Rupe pagó mil dólares a Atlantic por la carta de libertad–, cuyo primer sencillo fue «Bama Lama Bama Loo». Había incorporado la guitarra eléctrica y su correspondiente solo. Pero no fue tan bien como se esperaba en EEUU, y en Reino Unido fue un modesto top 20. Durante ese año, 1964, realizó su tercera gira inglesa con paradas en distintos puntos del continente. Su actuación en el Olympia de París fue memorable. El problema fue la batalla campal que se desató en la calle.

La historia de Little Richard siguió, pero la que afecta a Specialty acaba aquí.

Art Rupe no «componía». Ajustaba el dinero, un negociador duro, y pagaba. Cumplía su palabra. Su fascinación por Nueva Orleans y el estado de Luisiana le condujo a seguir explorando sus recursos naturales. Ampliaba horizontes. Puso sus ojos en otras «materias primas»: gas y petróleo. Desde 1952 invertía en empresas de esos sectores. En 1960 dejó de grabar para dedicarse a su empresa Artex Oil Company.

La vuelta de Little Richard en 1964 le hizo regresar al mundo activo de la producción –momentáneamente–. Lo intentó de nuevo también con Percy Mayfield y Don[15] and Dewey. Frustrado dejó de grabar definitivamente. En 1970 reactivó el fondo de catálogo. En 1991 vendió Specialty a Fantasy Records. Las dos editoriales son propiedad de Sony/ATV.

Desde los primeros éxitos de rhythm & blues –Roy Milton, Percy Mayfield, Joe Loggins y su hermano Jimmy– hasta el nacimiento del rock 'n' roll, Specialty y la gente que trabajó para Art Rupe han dejado obras maestras de la música que sacudió al mundo.

Lew Chudd: Imperial Records

Lewis Robert Chudd (Los Ángeles, 1911-1998) fundó Imperial Records en 1947. Aunque empezó enfocado al público mexicano de California –Lalo Guerrero fue el primer disco que editaron–, pronto dirigió sus pasos al rhythm and blues.

Chudd procedía del mundo de la radio donde había llegado a ser director de la cadena NBC en Los Ángeles. A través de los programas que producía o dirigía estaba al día de lo que sucedía. Let's dance fue el más popular y contaba con las orquestas de Benny Goodman y Xavier Cugat como invitados musicales.

Imperial no fue la primera en descubrir el potencial de Nueva Orleans, pero sí la que consiguió los primeros éxitos a nivel nacional con Fats Domino. Antes, De Luxe Records (1944-1947) de Linden (Nueva Jersey), propiedad de los hermanos David y Jules

Brown, editó la versión original del seminal «Good Rockin' Tonight» del autor y cantante de Nueva Orleans: Roy Brown. King Records de Syd Nathan adquirió De Luxe en 1947. Otra compañía, Aladdin Records (1945-1960) de Los Ángeles, también había puesto sus ojos en Crescent City. Los hermanos Mesner (Leo, Ira y Eddie, compositor) comenzaron bajo otro nombre, Philco, que tuvieron que cambiar por problemas de similitud con un fabricante de aparatos de radio. El primer artista fichado por Philco fue Lester Young. La mayoría de las grabaciones de Philco/Aladdin se hacían en el primer estudio de Cosimo Matassa en Nueva Orleans. El gran éxito pop con artistas de la ciudad tuvo que esperar hasta 1956: «Let The Good Times Roll» de Shirley and Lee. El debut en solitario de Wynonie Mr Blues Harris fue en Aladdin. Procedía de la orquesta de Lucky Millinder con quien grabó por primera vez. Cantó la versión de «Who Threw The Whiskey In The Well?» que fue un éxito. Wynonie Harris seguía bajo el manto protector de Johnny Otis, quien prefería grabar tras girar. Los músicos llegaban rodados al estudio. Otros artistas que grabaron para Aladdin fueron Amos Milburn, Louis Jordan, Clarence Gatemouth Brown, Lightnin' Hopkins, Johnny Ace, Charles Brown, el saxo Lee Allen –presente en muchas sesiones importantes de Nueva Orleans–, Nat King Cole, Billie Holiday y T-Bone Walker.

La fortuna se cruzó en el destino de Lew Chudd una noche en Houston (Texas). Estaba en la ciudad buscando talento «chicano». Pasó a tomarse una copa en el club Bronze Peacock, cuyo copropietario era Don Robey de Peacock Records. Ahí conoció al trompetista Dave Bartholomew (Edgard-Nueva Orleans, 1920) y a su banda, con el gran Earl Palmer a la batería.

Bartholomew llevaba un par de años trabajando para De Luxe, pero la venta de esta en 1947 provocaba dudas sobre su futuro como arreglista y productor. Chudd lo contrataría como A&R y productor de Imperial. No pudieron tener mejor comienzo: los primeros fichajes del nuevo responsable artístico fueron Fats Domino en 1949 y los sencillos «3 x 7 = 21» de Jewel King, una «bluesera» texana afincada en Nueva Orleans que llegó al n.º 4 de rhythm & blues, y «Shrewsbury Blues» de Tommy Ridgley. Pero Lew Chudd demoró en decidirse con Bartholomew: el flechazo inicial tardó en consolidarse.

Una vez tomada la decisión de cambiar de rumbo y enfocarse en el rhythm & blues, Chudd viajó por primera vez a Nueva Orleans. Iba para cerrar el trato con Dave Bartholomew, y preguntó a quién podían fichar. Bartholomew le llevó al club Hideaway («Escondite») donde actuaba Fats Domino contratado por la orquesta del local. Era uno de los pianistas fijos de la sala y rotaba con Professor Longhair y Amos Milburn. Al ser el más joven era quien menos cobraba –tres dólares a la semana–. A cambio podía cantar uno o dos temas de su elección.

«Junkers Blues» era uno de los habituales. Rendía tributo al pianista Champion[16] Jack Dupree (Nueva Orleans, 1910-Hannover, 1992), quien había popularizado el tema original de su maestro Willie Hall. El tema es una apología a las drogas. La melodía la tomó prestada Professor Longhair para «Tipitina» y Lloyd Price para «Lawdy Miss Clawdy».

Antoine Fats Domino cambió la letra de «Junkers Blues» y se autohomenajeó en «The Fat Man». Era su segundo sencillo para Imperial y su primer Disco de Oro (el primer millón de copias vendidas del nuevo ritmo). Originalmente era la cara B de «Detroit City Blues» pero en las rocolas dieron la vuelta al disco. «The Fat Man» en un rápido y breve recorrido por la lista de rhythm & blues llegó a n.º 2 en 1950. En este punto conviene destacar que en el estudio original de Matassa, el único de la ciudad en esos momentos, se grababa directamente al disco de laca que servía de molde para fabricar: no había cinta magnética. Así que todo debía estar meticulosamente preparado de antemano: ensayado, los micros bien puestos, músicos y cantantes cuidadosamente colocados, etc. Se grababa y a los pocos días el disco estaba en el mercado. La sesión en la que se grabaron las canciones de este single de Fats Domino, producidas por Bartholomew, fue el 10 de diciembre de 1949. Se editó ese mismo mes antes de Navidad.

¿Es «The Fat Man» el primer rock ‘n’ roll? Hay quienes piensan así. En todo caso el impacto comercial del backbeat de Earl Palmer era ya un hecho (es sobre lo que se sustenta el rock ‘n’ roll). En Nueva Orleans lo bautizaron como the big beat.

Fats nació en el seno de una familia criolla. El francés era su primera lengua, aunque cantaba en inglés. Su padre era un conocido violinista.

De sus nueve hijos Antoine fue el único que mostró inclinaciones musicales. Su cuñado Harrison Verret, quien había tocado la guitarra española y el banjo con Papa Celestin y Kid Ory, se convirtió en el maestro y mentor del joven Antoine. Le enseñó a tocar el piano. Y le aconsejó cobrar un royalty en vez de un pago único, lo habitual esos días[17]. Visto lo visto, el consejo salió más que rentable.

Fats, pianista, cantante y autor, vendió 65 millones de discos (sumando todos los formatos). De los roqueros de los cincuenta sólo es superado por Elvis. Entre 1950 y 1963, colocó 63 canciones en la lista pop y 59 en la de rhythm & blues. Los números no engañan: Fats Domino tuvo más éxitos que todos los de Chuck Berry, Little Richard y Buddy Holly sumados[18]. La aceptación en el mercado pop era un claro indicio del cambio en la percepción racial de los jóvenes estadounidenses blancos. Esta generación y las siguientes son las que se opusieron a la Guerra de Vietnam, apoyaron el movimiento por los derechos civiles y en general alborotaron la década de los sesenta y la de los setenta. Los ídolos de las nuevas músicas –y el deporte– estaban pavimentando el terreno para el cambio de valores morales y sociales.

La música producida en los cincuenta en EEUU influyó a los grupos británicos de los sesenta. La «invasión» de estos en EEUU produjo «el rock de ida y vuelta». Paul McCartney compuso «Lady Madonna» pensando en Fats Domino. Domino hizo su versión de «Lady Madonna». El ataque de piano de Elton John debe mucho tanto a Leon Russell (de Oklahoma) como a Fats Domino. David Bowie contaba que escuchó «The Fat Man» y se dio cuenta que su vocación era ser músico. Decidió tocar el saxo inspirado por el solo de Alvin Red Tyler –el tema del hombre gordo fue grabado por cuatro saxofonistas–.

«Ain't That A Shame» de 1955, compuesta por Domino y Bartholomew, fue la primera canción que John Lennon aprendió a tocar. La grabó en su álbum Rock 'n' Roll, donde recreaba sus canciones favoritas de esta época. Pat Boone consiguió su primer n.º 1 en pop con una versión almibarada de «Ain't That A Shame». El original fue n.º 10 en pop, 1 en rhythm & blues y 23 en Reino Unido, su primera canción en cruzar el charco; superó el millón de sencillos vendidos (sin contar las ventas internacionales que representarían un incremento de un 40 a un 50 por 100).

En 1956 tuvo dos Discos de Oro (un millón vendidos). El primero «I'm In Love Again», n.º 1 de rhythm & blues y 3 de pop. Su versión del «Blueberry Hill», un éxito de 1940, grabado por seis artistas simultáneamente –mercado de canciones–, superó las adaptaciones de Gene Krupa y la de Glenn Miller, que fue n.º 1. La de Domino es la que permanece en el recuerdo. Fue su mayor éxito pop, n.º 2 durante tres semanas, y su primer top 10 en el Reino Unido (n.º 6). Durante 11 semanas, en plenas Navidades, encabezó la lista de rhythm & blues. La música es de Vincent Rose, de Palermo (Sicilia), con letra de Al Lewis, un profesional neoyorquino del Tin Pan Alley, y Larry Stock, también de Nueva York y de madre húngara. Fats Domino se hace con la canción con ese estilo tan personal, ese fluir de la música, esa voz hechizante con un deje country, quizá debido al efecto producido por un levísimo acento criollo, su forma de tocar el piano y esos tripletes –grupo de tres notas que se tocan en el tiempo en el que se deberían tocar sólo dos– configuran una expresión propia. Cuando Elvis Presley y Little Richard cantaron el tema se basaron en la versión de Fats Domino.

A continuación, lanzó «Blue Monday», obra de Dave Bartholomew y que este había producido dos años antes para Smiley Lewis, otro cantante de Nueva Orleans de Imperial. Dos meses en el uno de rhythm & blues. Top 5 en pop y 23 en Reino Unido. Otro millón al bote. Siguió «I'm Walking», compuesta con el inseparable Bartholomew: seis semanas n.º 1 en rhythm & blues, 4 en pop y 19 en las islas británicas. El último n.º 1 de rhythm & blues, compuesta por el tándem habitual de artista y productor, es del verano de 1959: «I Want To Walk You Home», n.º 8 en pop y 14 en Reino Unido.

Otro monstruo, dos millones de copias en 1960, fue «Walking To New Orleans», compuesta especialmente para Fats por el cajún[19] Bobby Charles (Robert Charles Guidry). Entre nosotros Charles es más conocido por otra composición: «See You Later, Alligator» («Hasta luego, cocodrilo»), éxito con Bill Haley. La caminata a Nueva Orleans se quedó en el n.º 2 de rhythm & blues, fue 6 en pop y también apareció en la lista británica en el 19.

En 1963 Fats Domino abandonó Imperial y fichó por ABC-Paramount Records, la discográfica creada en 1955 por la cadena

de radio ABC y Paramount Theatres, empresa dueña de las salas de cine que pertenecieron a la Paramount, el estudio de Hollywood –tuvieron que desgajarse de la matriz, la productora cinematográfica, debido a la regulación antimonopolios de EEUU–. A raíz de esta asociación ABC entró en el mercado de la televisión nacional, como la tercera cadena, porque Paramount Theatres, además de cines, tenía intereses en algunas emisoras de televisión que se sumaban a las cinco de ABC y sus nueve afiliadas. En Chicago tuvieron que vender un canal: tenían dos y la ley de la Competencia no permitía a un mismo propietario tener más de una en el mismo mercado. ABC-Paramount Records apuntaba alto: el fichaje de Ray Charles fue el más caro de la historia en su momento y estableció un nuevo marco de contratación, en principio reservado para las grandes figuras: los artistas retenían la propiedad de la producción, recibían un porcentaje mayor sobre las ventas, la compañía licenciaba el máster para su comercialización durante un periodo determinado de tiempo, el adelanto que ofrecía la discográfica a cambio de los derechos de explotación servían al artista para pagarse la grabación –y otras cosas– . Las inversiones de marketing eran negociables –a cargo del artista, de la compañía o a medias– según el potencial y la habilidad de cada una de las partes. El mercado de canciones empezaba a complicarse.

Fats Domino fue un artista prolífico. De cada sesión de grabación salían varios sencillos que luego se juntaban en un LP, que recogía también las canciones registradas que habían quedado fuera de las caras A y B de los singles.

Nada de todo esto hubiese acontecido de no ser por ese casual encuentro en Houston entre Bartholomew y Chudd. El talento creativo del músico combinado con el olfato del empresario posibilitó el afianzamiento de la música que estaba empezando a cambiar el mundo. Lew Chudd tampoco «componía». Promovió la diversidad cultural: grabó artistas de origen mexicano en los principios de Imperial, afroamericanos, criollos, de country. También contrataba ejecutivos afroamericanos. Y se fiaba de aquellos en los que había depositado su confianza.

****

When I got to the Garden party, / Cuando llegué a la fiesta del Garden,

They all knew my name / todos conocían mi nombre.

No one recognized me, / Nadie me reconoció,

I didn't look the same / no parecía el mismo.

Rick Nelson, «Garden Party», 1972 (R. Nelson)

Lew Chudd pagó 250 mil dólares de los de 1957 para fichar a Ricky Nelson. Eric Hilliard Nelson (Teaneck, 1940-De Kalb, 1985) era hijo de un reputado director de big band y de una cantante. Los padres comenzaron a trabajar en un programa de radio en Los Ángeles –se habían mudado desde Teaneck, Nueva Jersey, cuando Ricky tenía dos años. Eventualmente el programa dio origen a una película en 1952, Here come the Nelsons. Tuvo éxito y empezaron un programa de televisión en ABC. Debutaron en octubre de 1952 y se mantuvieron 14 temporadas en antena. En 1957 Ricky, quien como miembro de la familia formaba parte de la comedia, cantó por primera vez en el programa. La canción elegida: «I'm Walking» el hit de Fats Domino de principios de ese año. La grabó con el sello Verve. Su papel en la tele proporcionaba una popularidad añadida. Llegó al cuatro de la lista pop y al 10 en la de rhythm & blues. La cara B «A Teenager's Romance» también pegó: n.º 2 de pop. Problemas con Verve llevaron al padre a negociar con Imperial. Chudd estaba con la caña y el talonario.

Imperial tenía prepedidos por 750 mil unidades para «Be Bop Baby», el debut de Ricky Nelson con la empresa. Editada a mediados de septiembre fue n.º 3 en pop y 5 en rhythm & blues. Disco de Oro, pasó del millón de copias. El impacto televisivo abría todos los mercados. Y la música era la que el público juvenil deseaba. Su versión del «I'm Walking» era rockabilly y el «Be Bop Baby» estaba en la misma onda. En ambos casos planea la figura de Carl Perkins, a quien Nelson admiraba.

1957 terminó por todo lo alto: su primer LP, Ricky, era el más vendido. Editado en octubre, su posicionamiento de cara al mercado navideño era inmejorable y fue n.º 1 justo antes de Navidad. El álbum incluía, además del «Be Bop Baby» y su cara B –un standard también grabado por Eddie Cochran–, dos versiones de Carl Perkins, una de Cole Porter, el «Whole Lotta Shakin' Goin' On» y otras canciones populares de décadas anteriores.

A Ricky Nelson no le convencían los músicos que había elegido su padre. Había un conflicto generacional: eran veteranos y consideraban al rock 'n' roll como una nimiedad. No lo sentían. Ricky contrató a gente de su edad. El primer fichaje, y la decisión más acertada de su carrera, fue traerse a James Burton, guitarrista de dieciocho años procedente de un pueblo predominantemente blanco, de no más de 250 habitantes, del norte de Luisiana. Estuvo dos años viviendo en la casa familiar de los Nelson y 11 trabajando con Ricky.

Burton es parte de la historia del rock 'n' roll: Keith Richards pronunció el discurso de presentación cuando entró en el Rock and Roll Hall of Fame. Y está, por supuesto, en el Salón de la Fama del Rockabilly. Elvis llamó dos veces a su puerta. Su trabajo con Ricky Nelson y el de músico de sesión no dejaban hueco y se vio obligado a rechazar el ofrecimiento. Presley volvió a intentarlo en 1969. Era para Las Vegas. Esta vez dijo que sí. Burton estuvo con Presley hasta el final. Tras la muerte de Elvis, 1977, comenzó otra larga relación, con John Denver. Se apuntaron otros dos músicos de la banda de Presley. Estuvo con John Denver hasta 1994. Con Elvis Costello ha trabajado intermitentemente durante 10 años.

La californiana Sharon Sheeley tenía diecisiete años cuando compuso su primera canción «Poor Little Fool». Estaba empeñada en que la grabase Ricky Nelson. Lo consiguió: está en su segundo LP: Ricky Nelson (1958). El siguiente objetivo de la decidida Sharon fue Eddie Cochran. No sólo compuso con y para él también se convirtió en su novia. Le acompañó a Inglaterra donde Cochran tenía una gira contratada por Don Arden junto con Gene Vincent. El destino jugó una mala pasada: camino del aeropuerto de Londres reventó una rueda del taxi que los llevaba y el Ford Consul se estampó contra una farola. Cochran murió con veintiún años;

Sheeley y Vincent sobrevivieron.

Cuando Ricky Nelson se distribuyó, en las radios empezaron a poner la canción «Poor Little Fool», compuesta por Sharon Sheeley. Para Chudd no había color: era el single. Pero Ricky se negó y el contrato le asistía: su padre había negociado que el artista tuviese la última palabra sobre las decisiones artísticas. Ricky vetó la foto de la portada elegida. Cuando un disquero de raza huele un éxito se lanza a degüello. No hay quien le frene porque sabe que tiene la mejor arma posible: una canción que gusta. Imperial editó el single sin foto ni portada. Fue el primer n.º 1 de Ricky Nelson. Y dio la casualidad que lo fue en la recién estrenada Hot 100 de Billboard, el nuevo formato de la lista pop. En las listas de country y de rhythm & blues alcanzó la tercera posición. Y en Reino Unido fue n.º 4. Superó los dos millones de sencillos vendidos. Ricky Nelson nunca la cantó en el programa familiar de la tele. Detestaba la grabación a pesar de que la guitarra de Burton llevaba el peso. Decía que no era rock 'n' roll y supongo que sería por esos coros tan cercanos a Pat Boone.

Entre 1958 y 1959 tuvo 12 éxitos en las listas. Elvis 11. Presley sólo había grabado las canciones que forman parte de la excelente película King Creole, dirigida por Michael Curtiz –el de Casablanca– que protagonizó junto con Carolyn Jones y Walter Matthau en 1958. Luego fue llamado a filas (retrasó su incorporación al servicio militar para terminar el rodaje).

«Travelin' Man», del texano Jerry Fuller, compuesta para Sam Cooke, pero grabada por Nelson, fue su otro n.º 1 en Imperial. Un medio tiempo, en el que Nelson era un maestro, con unos coros en el más puro estilo rhythm & blues de los grupos vocales (con unos «ba ba bom bom» marcando los bajos y dándole peso, color y profundidad al tema). Estuvo en el n.º 1, se lo quitó Roy Orbison con «Running Scared», el primer bolero del rock 'n' roll, y a la semana «Travelin' Man» lo recuperó. También fue n.º 1 en Australia y 2 en el Reino Unido, convertido en su segundo mercado con una imponente racha de top 10. En la cara B de este sencillo estaba la canción por la que más es recordado: «Hello Mary Lou», que también escaló en la lista pop hasta llegar al 9. Estábamos en 1961. Ricky Nelson cumplía veintiún años, era mayor de edad y editaba

su sexto LP: Rick Is 21. Dejaba de ser Ricky.

En cinco años, entre 1957, año de su debut discográfico, y 1962, cuando grabó con Imperial por última vez, había cosechado 30 top 40 sólo superado por Elvis con 53 y Pat Boone con 38. Algunos de esos éxitos eran caras B de los sencillos, prueba real del interés para ofrecer lo mejor de lo que disponía.

En 1963 dejó Imperial y fichó por Decca. No volvió a tener un n.º 1 hasta 1972 con «Garden Party», la canción que comenzaba esta sección. El «jardín» no es tal porque el «garden» en un juego de palabras, se refiere al Madison Square Garden. El «party» al concierto revival con Chuck Berry, Bo Diddley y el propio Nelson. Apareció vestido con esos horrorosos pantalones campana tan de principios de los setenta y el pelo largo a la altura de los hombros. La letra menciona el incidente ocurrido durante su actuación: pensó que los abucheos del público le iban dirigidos, mientras interpretaba «Country Honk», la versión country que hicieron The Rolling Stones de su «Honky Tonk Women». En realidad, el objeto de la ira era la policía que estaba desalojando a unos espectadores. La animosidad hacia las fuerzas de seguridad estadounidenses en los setenta era manifiesta. Tiempos de conflictos y enfrentamientos. Rick Nelson en el tema repasa la lista de asistentes al concierto: John y Yoko, George Harrison es Mr. Hughes –el nombre que usaba para registrarse en los hoteles–, los compañeros con quienes actuó –«and looking like he should» («con el aspecto que debería tener») por Berry, de quien cita su «Johnny B. Goode»; también lo hace con Dylan y «She Belongs To Me».

Lew Chudd creía que «la unión hacía la fuerza» y pensaba que la consolidación de los sellos independientes era la única vía posible para lograr el tamaño necesario para hacer frente a las majors. Al igual que Art Rupe tenía identificada la distribución como el principal problema. Los intentos frustrados de Rupe con Specialty para formar una distribuidora independiente hicieron que tomase una hoja de ruta distinta a la de Rupe: en 1960 compró Aladdin Records y un par de años después Minit Records del distribuidor Joe Banashak, fundada en Nueva Orleans en 1959 y que prácticamente sólo trabajaba con Allen Toussaint.

En 1963, un Chudd decepcionado con las marchas de Nelson y

Domino vendió Imperial a Avnet, un conglomerado de empresas dedicadas a los componentes electrónicos que había adquirido Blue Note y Liberty[20], una independiente que había empezado fuerte en 1955 con Julie London y «Cry Me A River». Avnet decidió entrar en la industria discográfica. Acabaron traspasando sus adquisiciones a los antiguos dueños de Liberty.

Vivian Carter y James C. Braken: Vee-Jay Records

La música afroamericana en sus diferentes variantes es la gran protagonista de estas páginas. Si su presencia es destacada desde el punto de vista creativo, ha habido pocas referencias a sus iniciativas empresariales. Tan sólo se ha mencionado, y de pasada, al dudoso Don Robey y su Peacock Records en Houston (únicamente una parte de su imperio en el que predominaban las actividades ilegales). Desde el punto de vista discográfico, del rock 'n' roll y el nuevo pop, la presencia de empresarios discográficos afroamericanos tiene poca relevancia, por no decir ninguna, hasta la aparición de Vee-Jay Records y luego de Tamla-Motown en 1959.

El matrimonio formado por Vivian Carter y James C. Braken denominan a su compañía usando las iniciales de sus nombres: la uve (vee) y la jota (jay). La fundan con un préstamo de 500 dólares en 1953 en Gary (Indiana), el pueblo de los Jacksons, a 40 km de Chicago. Ella es DJ de radio en una emisora de Chicago y él es autor y músico. Empezaron abriendo una tienda de discos y de ahí dieron el salto a la discográfica. Vee-Jay no fue la primera discográfica de propietarios afroamericanos. Tal honor corresponde a Harry Pace y su sello Black Swan, parte de la Pace Phonographic Corporation establecida en 1921. Pace venía de romper su asociación con W. C. Handy. Juntos habían formado la editorial Pace and Handy Music Company. Tanto Harry Pace como Vee-Jay Records forman parte del documental de televisión Profiles of African-American Success.

Vee-Jay introduce otro elemento en la ecuación además de la racial: una propietaria (al igual que Atlantic Records). Y son probablemente la primera compañía de discos del mundo en morir de éxito. Con su primer lanzamiento «Baby, It's You» de The Spaniels, grupo de doo wop, tuvieron que licenciar el disco a otra compañía para su distribución porque no daban abasto. Fue top 10 de rhythm & blues. Cuando editaron el segundo disco de The Spaniels «Goodnight Sweetheart, Goodnight» estaban más asentados y disfrutaron de un crossover pop. Es la canción más popular del grupo (American Graffiti la resucitó en su banda sonora).

Cuando Jimmy Reed fue rechazado por Chess (de Chicago) contactó con la pareja. No pasó nada con su primer disco. El segundo fue top 10 de rhythm & blues.

The El Dorados, otro grupo de doo wop, también tuvieron éxito en las listas de rhythm & blues y de pop. En 1955 tuvieron un n.º 1 de rhythm & blues.

Los Bracken se mudaron a Chicago, enfrente de las oficinas de Chess. Estos estaban especializados en el nuevo blues eléctrico mientras Vee-Jay buscaba nuevos aires. Así llegarán The Dells, una institución musical de la ciudad, y The Impressions con Jerry Butler (su carrera como solista tuvo continuidad en Vee-Jay) y Curtis Mayfield, dos de los futuros «capos» del soul.

Rhythm & blues, doo wop, blues, jazz, soul y espirituales fueron los géneros negros que cultivaron con los artistas mencionados y algunos más: Memphis Slim, John Lee Hooker, The Pips (con Gladys Knight), Wayne Shorter y Staple Singers como nombres más destacados.

En el terreno del rock 'n' roll Vee-Jay fichó a Little Richard y regrabaron sus éxitos de Speciality.

Sus años de mayor auge fueron de 1962 a 1964 con el primer artista blanco que ficharon, The Four Seasons[21], y la edición de los primeros discos de The Beatles en EEUU. Fue el principio del fin.

El primer indicio del desastre financiero que se avecinaba fue n.º 1 pop «Sherry», el primero de los tres consecutivos que tendrían The

Four Seasons de Frankie Valli y Bob Gaudio. Compuesta por este último con Bob Crewe, el productor del grupo, las arcas de la empresa no tenían fondos suficientes para atender la demanda y fabricar los discos. Lo peor que les podía pasar, fichar a otro artista de éxito masivo, sucedió con la aparición de The Beatles.

Capitol Records, vendida a la británica EMI en 1955, tenía los derechos para EEUU y no estaba interesada en el grupo propiedad de su matriz. El matrimonio había oído hablar de The Beatles a Little Richard. Y licenciaron seis sencillos: «Please Please Me», «From Me To You», «Twist And Shout», «Do You Want To Know A Secret» y «Love Me Do». En medio, en 1963, editaron un álbum. Y los problemas se acumularon: su primer ejecutivo dispuso alegremente de los fondos de la compañía para cubrir sus deudas de juego; tuvieron problemas en las declaraciones de royalties tanto a Four Seasons como a EMI por The Beatles; los pleitos se acumulaban en los juzgados; la mudanza a Los Ángeles resultó ruinosa, estuvieron un año y volvieron a Chicago; Four Seasons fueron fichados por Philips y Capitol recuperó a The Beatles; la inglesa Pye Records también los demandó por impago de regalías. En 1966 presentaron la suspensión de pagos. Y los Braken tuvieron que vender la compañía. Las vicisitudes posteriores de Vee-Jay se salen de este relato.

Los Ertegun y Jerry Wexler: Atlantic Records

Nesuhi Ertegun (Estambul, 1917-Nueva York, 1989), Ahmet Ertegun (Estambul, 1923-Nueva York, 2006) y Jerry Wexler (Nueva York, 1917-Sarasota, 2008) son el triángulo de oro de Atlantic Records, pero no siempre fue así. Esta es su historia.

Los hermanos Ertegun eran hijos de una melómana multinstrumentista (piano y diversos instrumentos de cuerda) y de Mehmet Munir, un diplomático de la recién formada República de Turquía, tras la caída del Imperio otomano (aliado de Alemania en la Primera Guerra Mundial). Mehmet Munir formó parte de la comisión negociadora otomana enviada para sellar la paz con

Atatürk y sus leales, quienes ya controlaban Ankara (la futura capital). Los otros dos enviados regresaron a Estambul y él se quedó. Se convirtió en el brazo derecho de Atatürk, primer presidente de la República de Turquía, y siguió formando parte de las negociaciones para la paz, en esta ocasión con la delegación turca. Se reconocieron los límites fronterizos del nuevo país, similares a los actuales, y Turquía declinaba cualquier reclamación sobre los territorios perdidos del Imperio. Fue embajador en Suiza, Francia, Reino Unido y EEUU, desde 1934 hasta su muerte en 1944 de un infarto en Washington. No había una sola mezquita en la capital para el servicio religioso.

En 1932 Nesuhi se llevó a su hermano Ahmet de nueve años al London Palladium: actuaba Duke Ellington. El niño quedó deslumbrado. De adolescente Nesuhi frecuentaba locales de música jazz en directo todo lo que le dejaban. Cuando dos años después el padre comunicó el traslado a Washington los hermanos no cabían de gozo. Iban al país de la música de sus sueños.

La capital cuya Casa Blanca ocupaba F. D. Roosevelt era una ciudad segregada. Esto se traducía, referido a música, en que los únicos afroamericanos permitidos en un local eran los del escenario, los músicos. El Howard Teathre, inaugurado en 1910, era el único auditorio de la ciudad para afroamericanos. Los dueños eran blancos. Los hermanos acudían a los conciertos de las grandes estrellas de blues, jazz y el incipiente rhythm & blues de principios de los cuarenta. Nesuhi viajaba a Nueva York y Nueva Orleans para seguir a los grandes del jazz, su gran pasión. Aprovechaba sus desplazamientos para estrechar contactos que servirían para empezar a promover conciertos en Washington –durante la Segunda Guerra Mundial–. El club de prensa –National Press Club– fue escenario de varios.

Nesuhi había empezado a grabar. Su reputación como coleccionista, crítico y amante del jazz alcanzó la costa oeste. A finales de 1938 Jazz Man Records, el sello perteneciente a la tienda de discos de Los Ángeles del mismo nombre –siguiendo la estela de la neoyorquina Commodore– le encargó coordinar una grabación con Jelly Roll Morton. El pianista estaba en Washington recuperándose de unas puñaladas. Nesuhi aceptó encantado la oferta: poseía todos los

discos de 78 rpm que había sacado Jelly Roll. Grabaron cuatro temas.

Los hermanos Ertegun, apellido que tomó el padre en 1936, detestaban la segregación. Decidieron tomar cartas en el asunto: organizaron el primer concierto integrado de la ciudad. Nadie quiso alquilarles un local. Sólo el Jewish Community Center, con el que seguirían colaborando después de esta primera experiencia. La situación era la siguiente: dos musulmanes organizaban conciertos de música afroamericana en un centro comunitario judío para un público mixto en una ciudad segregada. Dieron un paso más: los domingos por la tarde la embajada, su residencia, abría sus puertas al jazz. Eran veladas donde los músicos negros y blancos improvisaban a sus anchas ante unos invitados de distintas procedencias.

No tardaron en llover las quejas. Los senadores del sur fueron quienes más se significaron. Una de las muchas cartas senatoriales de protesta recibidas decía: «Señor, se me ha hecho saber que una persona de color ha sido vista entrando en su casa por la puerta principal. Me veo en la obligación de informarle que estas prácticas no son aconsejables en nuestro país». El embajador respondió: «En mi casa los amigos entran por la puerta principal, sin embargo, podemos arreglar que usted entre por la trasera»[22].

****

A medida que iba creciendo empecé a descubrir la situación de la gente negra en América y desarrollé una empatía inmediata con las víctimas de esa discriminación sin sentido.

Porque a pesar de que los turcos nunca fueron esclavos,

en Europa se les consideraba como enemigos por sus creencias musulmanas.

Ahmet Ertegun

Esta empatía también la compartían los judíos made in USA. La mayoría de los empresarios que promovieron inicialmente la música de los afroamericanos –fuese blues, jazz, rhythm & blues, espirituales o rock 'n' roll– eran de origen judío, con una preponderancia de emigrantes del Centro y Este de Europa. Varios abogados de los movimientos por los derechos civiles eran judíos, y al principio eran los únicos blancos que apoyaban la lucha del movimiento afroamericano. Se sumarían unos pocos universitarios, que serían muchos más con el rock de banda sonora. Es claro el paralelismo entre los guetos judíos de Europa Central y los ghettos afroamericanos de las urbes estadounidenses. El holocausto y la esclavitud eran vivencias terribles que unían. Otro aspecto, poco tratado, es la afinidad musical. Unos y otros tienen raíces musicales procedentes de cantos y celebraciones religiosos. Un tronco común: los Salmos de David. Los afroamericanos conocieron los salmos compuestos por el rey músico a través de pastores protestantes, anglicanos y metodistas. Traducidos al inglés. Los descendientes del pueblo de David, en su versión original. Comparten dos instrumentos: violín y clarinete, presentes en el nacimiento del jazz. Los mejores violinistas han sido judíos. Se toca en las sinagogas. Es el instrumento judío por excelencia y su abrumadora presencia ha eclipsado la del clarinete –Woody Allen lo toca, Benny Goodman era judío y tenía músicos negros en su banda, lo que implicaba no tocar en el sur porque podía ser arrestado.

A la muerte de su padre en 1944, Nesuhi y Ahmet decidieron quedarse en EEUU –su madre y su hermana volvieron a Turquía–. Vendieron los cerca de 20 mil discos de su colección. Ahmet se mudó a un apartamento en la zona de la embajada y Nesuhi se fue a Los Ángeles.

En Los Ángeles esperaba Marili Morden, cofundadora con David Stuart de Jazz Man Records. La tienda de discos en 1939 y la discográfica en 1941. Ambas dedicadas al jazz de Nueva Orleans. Las nuevas músicas populares que surgían en EEUU posibilitaban el nacimiento de negocios especializados.

Nesuhi Ertegun y Marili Morden trabajaron juntos en las primeras –y únicas– grabaciones que efectuó Crescent Records, sello nacido a

consecuencia de una iniciativa de Orson Welles. Welles era asiduo de la tienda, situada en Hollywood. Su programa semanal de radio en CBS reflejaba su pasión por el jazz. En la primera emisión contó con Duke Ellington. Y quería que las siguientes fuesen con una orquesta de Nueva Orleans. Pidió a Marili que montase una banda con los mejores músicos. Así lo hizo. Nesuhi se movió rápido y fundó Crescent Records para grabar al supergrupo. Crescent daba pistas sobre sus intenciones desde el nombre, alusión clara al apodo de Nueva Orleans, Crescent City –también se usaba The Big Easy–. Fueron cuatro sesiones en agosto de 1944 que se editaron en ocho discos. Se vendían en la tienda Jazz Man. El nombre original era All Star Jazz Band, pero Nesuhi con excelente criterio los renombró: Kid Ory's Creole Jazz Band. A finales de 1946 Marili y Nesuhi compraron a Stuart su parte de Jazz Man Records y se casaron. Seis años después Jazz Man y los másteres de Crescent fueron vendidos a Good Time Jazz Records por 5.500 dólares –44.389 euros de hoy–. Y Ertegun se fue a Contemporary Records, propiedad también del dueño de Good Time, Lester Koening. Por Contemporary también pasaron los críticos Nat Hentoff y Leonard Feather, el productor Joe Boyd y el crack del mastering Bernie Grundman.

Koening le recomendó a UCLA y Nesuhi impartió el primer curso universitario de la historia del jazz con crédito académico. También escribía críticas de jazz.

En 1955, cuando estaba a punto de aceptar la oferta de Lew Chudd para incorporarse a Imperial y dirigir un sello de jazz, su hermano Ahmet y Jerry Wexler llamaron: le necesitaban en Atlantic Records. Entró de socio. Se encargó del jazz. Por ahí pasaron John Coltrane, Ornette Coleman, Charlie Mingus, Herbie Mann, The Modern Jazz Quartet. Y produjo éxitos de Ray Charles, The Drifters, Bobby Darin, Roberta Flack. Organizó con su hermano y Wexler el fichaje de Leiber y Stoller como productores y autores para Atlantic en exclusiva.

Habíamos dejado a Ahmet en Washington. Ahí terminó sus estudios en la Universidad de Georgetown. Entre su círculo de amistades se encontraba la pareja formada por Miriam y Herb Abramson, estudiante de odontología, judío de Brooklyn, cofundador de Jubilee Records y productor de National Records, donde también

trabajaba Jesse Stone.

Las tiendas de discos eran centros de reunión, de intercambio de pareceres, incluso antesalas de negocios. En Washington la acción se desarrollaba en Quality Music Shop de Waxie Maxie Silverman. Ahmet era asiduo. Y ahí aprendió las nociones del proceso de compra y venta, conoció los hábitos de los consumidores, etc. Max Silverman se asoció con Ertegun y los Abramson para formar Jubilee, especializada en espirituales, y Quality, en honor a la tienda, dedicada al jazz. Se cansaron pronto: vendieron al propietario de National quien también era mayorista.

En la nueva Jubilee grabaron The Orioles, de Baltimore. Otra ciudad segregada. Y aquí se da otra circunstancia: los cinco Orioles, considerados precursores entre los grupos vocales de rhythm & blues, tenían a una veinteañera judía de mánager: Shirley Reingold (1923-2012). Compartían generación. Al principio Shirley viajaba con su madre. Debía ser un espectáculo ver llegar a los cinco Orioles, afroamericanos, acompañados por una joven, quien llevaba la voz cantante, y su madre, mandona y con una opinión sobre todo, como es costumbre en las madres y especialmente si son hebreas. La Shirley Reingold autora firmaba como Deborah Chessler. En 1948, The Orioles grabaron su primer disco con una composición suya, la balada «It's Too Soon, It's Too Soon To Know» que fue n.º 1 en rhythm & blues y la primera vez que un grupo negro colocaba una canción en la lista de pop –n.º 13–. Ella Fitzgerald y Dinah Washington la cantaron. Reingold estuvo dirigiendo la carrera del grupo hasta mediados de los cincuenta. El mayor bombazo del grupo fue una versión del «Crying In The Chapel», posteriormente inmortalizada por Elvis Presley. Tocaban casi a capela porque sólo se acompañaban de guitarra y bajo.

En 1947 con el dinero obtenido de la venta de Jubilee/Quality más un préstamo de un dentista, amigo de la familia Ertegun, los Abramson y Ahmet Ertegun fundaron Atlantic Records en Nueva York. Jesse Stone acompañó a Herb Abramson, el primer presidente de la nueva compañía. Según Ahmet el rock 'n' roll le debe muchísimo a Stone: definió el patrón de bajo y modificó el uso de los coros. Contaba Stone, autor de «Shake, Rattle And Roll», «Flip, Flop And Fly» y «Money Honey», que en un viaje por el sur con

Ertegun y Abramson descubrió por qué los discos de Atlantic, que sonaban mejor que los demás, no vendían tanto en los estados sureños: faltaba ritmo y no eran tan bailables. Stone fue el primer ejecutivo afroamericano de Atlantic y durante algún tiempo el único.

¿Por qué sonaban mejor las producciones de Atlantic? Desde 1951 Atlantic disponía de un estudio propio de grabación. En la oficina. Con la supervisión de Abramson se contrató a técnicos de sonido que hoy son leyenda, como Tom Dowd. Posteriormente tendrían el tercer modelo de magnetofón de Ampex: un ocho pistas. Fueron la primera compañía en tenerlo. Tom Dowd los convenció para comprarla. Pronto quedarían lejanos los días en los que el estudio, con la consola móvil, se montaba en la oficina, apartando mesas y sillas.

Herb Abramson (Nueva York, 1916-Henderson, 1999), primer presidente de Atlantic Records y Ahmet Ertegun –vicepresidente– llevaban la parte artística y promocional. Entre los primeros lanzamientos se encontraban nombres como The Clovers, Big Joe Turner –ya había grabado con Abramson–, Dizzy Gillespie, Professor Longhair, Sydney Bechet, Earl Hines. El catálogo de jazz tenía estilo. Pero no generaba suficientes ingresos.

El primer superventas fue producto de una casualidad. A principios de 1949, el distribuidor de Nueva Orleans llamó preguntando por un disco que no encontraba porque la disquera había cerrado: «Drinking Wine, Spo-Dee-O-Dee» de Stick McGhee. Ahmet conocía a Stick y a su hermano Brownie McGhee: sabía que estaban viviendo juntos en Nueva York. Regrabaron el tema y vendieron 400 mil copias. Permaneció seis meses en la lista de race records donde llegó a n.º 2. Tuvo sus versiones –la mejor es la de Wynonie Harris–. Ese año Atlantic registró 187 canciones, el triple de los dos primeros años. Aún no pagaban royalties a los artistas por las ventas: cobraban como los músicos, por tema grabado. Era la norma entonces. No demasiado tiempo después, cuando Columbia quiso negociar la fabricación y distribución ofrecieron un 3 por 100 (negociable) a Atlantic. La respuesta de Atlantic fue que ellos daban más porcentaje a sus artistas. Los ejecutivos de Columbia se sorprendieron que pagasen royalties.

Ruth Brown fue la primera gran artista de Atlantic. Funcionó desde el primer disco. Grabó 80 canciones. Se decía que Atlantic era «la casa que Ruth construyó»[23]. Tuvo cinco n.os 1 con Atlantic: el primero «Teardrops From My Eyes» estuvo 11 semanas no consecutivas encabezando la lista. El primer millón de ventas de la compañía. También fue el primer sencillo a 45 rpm que editaba Atlantic. «Mambo Baby» de 1954 fue el último n.º 1 de Ruth Brown. Ella al principio se mostraba reticente a los temas rítmicos, pero acabaron convenciéndola entre Abramson, quien produjo alguno de sus mayores éxitos acelerando el ritmo de las canciones, Ertegun o los propios compositores. La llamaron Queen of Rhythm & Blues.

Ahmet Ertegun componía. Pero no de aquella manera. Ponía letra a la melodía que tenía en la cabeza. En Times Square había unas cabinas en las que por 25 centavos te grababan un disco de acetato. Lo hacía llegar a arreglistas y artistas. O se presentaba en el estudio y la canturreaba directamente. Otra variante era improvisar una canción durante una sesión con Wexler y el arreglista. Una de sus composiciones «Don't You Know I Love You» por The Clovers fue el primero de los dos n.os 1 que tuvo Atlantic en 1951. El otro, «Fool, Fool, Fool» también era para The Clovers –seis semanas n.º 1–. Otros temas suyos que gozaron de popularidad son «Chains Of Love» y «Sweet Sixteen» grabadas por Big Joe Turner para Atlantic y versionada la primera por Pat Boone. Otro éxito de The Clovers compuesto por Ertegun en 1956 fue «Ting-A-Ling», de la que Buddy Holly hizo una versión. Su «Don't Play That Song (You Lied)» fue grabada por Aretha Franklin y Ben E. King, ambos en Atlantic, y Peppino di Capri hizo una versión en italiano. «Mess Around», el primer éxito de Ray Charles en Atlantic (1953), también es suya.

Atlantic Records fichó a Ray Charles (Albany, 1930-Greenville, 2004) en 1952. No sólo contrataban a quien ellos apodaron como Genius, también conseguían un músico y una banda de primera. Que supieron canalizar en otras producciones como algunas de Ruth Brown, a quien también acompañó en directo. Hasta ese momento la orquesta de Joe Morris era la house band de Atlantic. Con Charles ampliaban el abanico.

Ray Charles, ciego desde los seis años, era fichado por Atlantic debido a la quiebra de Down Town/Swing Time –cambiaron de

nombre un par de veces–, la compañía que había editado sus primeras grabaciones. Un tema del propio Ray Charles, «Confession Blues», bajo el nombre del trío que tenía, fue el debut en 1949 con Down Town/Swing Time. Top 5 en la lista de discos race demuestra una vez más la fuerza de las jukeboxes: era la cara B del disco. Los reportes que las máquinas tabulaban tenían su reflejo en la lista. Un dato de 1950: 2.500 empresas gestionaban más de 500 mil gramolas y cada una de ellas compraba 150 sencillos a la semana de media. El comprador habitual no pasaba de los 10 discos de media anuales.

A «Confession Blues» siguieron dos discos más, ya con su nombre. Down Town/ Swing Time sacó las grabaciones que tenían sin editar después de que firmase con Atlantic.

De la primera sesión con Atlantic, producida por Ahmet Ertegun, salieron dos hits: el mencionado «Mess Around» y «It Should've Been Me», una versión de un rhythm & blues de Memphis Curtis.

En 1953 sucedió un hecho trascendental en la historia de Atlantic y también para la carrera de Ray Charles: Herb Abramson era llamado a filas y dejaba temporalmente la empresa. Su sustituto fue Jerry Wexler, judío del Bronx. Su padre, de raíces polacas, limpiaba ventanas. Su madre, de ascendencia alemana, era la oveja negra de una familia con posibles que vio con malos ojos su matrimonio con alguien de origen polaco. Esta situación sirve de ejemplo de la estratificación en la comunidad judía: los alemanes –por extensión los centroeuropeos que incluye a austriacos, húngaros y suizos– estaban en un escalafón superior al de polacos, rusos y demás emigrantes judíos del Este europeo. La señora Wexler era una intelectual de espíritu libre. Devota de Freud, Marx y Lenin, seguidora de Trotsky. Jerry Wexler, ateo confeso, pensaba que su madre Elsa militaba en el PCUSA: repartía el Daily Worker (el Mundo Obrero estadounidense) en Harlem. De su hermano no tenía ninguna duda.

Wexler tardó en sacarse el título de periodismo. Comenzó a trabajar en Billboard. Acuñó «rhythm & blues» y cambió el nombre de la lista race por el nuevo término. Entró como socio de Atlantic. Por 2.063 dólares –16.4078 de hoy– obtuvo el 13 por 100. Era nombrado vicepresidente con unos ingresos de 300 dólares a la

semana y un Cadillac verde descapotable último modelo –Ahmet se lo compró con el dinero de la inversión–.

Cuando Abramson regresó la compañía era otra y el mercado presentaba variaciones. Nesuhi Ertegun estaba construyendo lo que en poco tiempo sería el segundo catálogo de jazz del mercado. Y preparando los diseños y conceptos de los primeros long play. El LP de 12 pulgadas fue presentado en 1948 por Columbia al mismo tiempo que el de 10, aunque el vinilo de 12 no se comercializó hasta 1952. A los 10 años de su aparición el LP de 12 pulgadas se había impuesto: las ventas representaban un 25 por 100 del total de unidades vendidas y en dólares el 52 por 100 de la recaudación total del mercado. La presencia de Jerry Wexler había cambiado el panorama de la compañía: Atlantic producía éxitos con rhythm & blues. Era otro mercado y seguiría cambiando. A finales de 1954 los ingresos totales por los discos y las giras de los artistas de rhythm & blues eran de 25 millones de dólares equivalentes a 200 millones de euros de hoy. La incorporación de los jóvenes blancos al género había duplicado la cuota de mercado del rhythm & blues y ya suponía un 10 por 100 de las ventas de discos. De los 12 n.os 1 de rhythm & blues de 1954 Atlantic, con Wexler, contribuyó con cuatro: «Shake, Rattle and Roll» de Big Joe Turner, «Honey Love» de los Drifters de Clyde McPhatter y Ruth Brown con dos, «Oh What A Dream» y «Mambo Baby». Durante 20 semanas estos fueron los más vendidos. A finales de 1955 el rock ‘n’ roll, blanco o negro, era un estilo emergente que se confirmaría en 1956 cuando 25 de las 125 novedades que entraron en listas eran discos de rhythm & blues y rock ‘n’ roll. Algunas de las otras 100 canciones eran versiones de ambos estilos. Los disc jockeys llamaban rock ’n’ roll al rhythm & blues que programaban. En 1957 las compañías independientes produjeron el 76 por 100 de los éxitos. Al año siguiente el 90 por 100 de las 155 novedades que entraron en la lista de rhythm & blues también lo hicieron en la de pop. Las grandes tenían puesto sus esfuerzos en la facturación y los long players ingresaban más. También establecían barreras de entrada: más caros de grabar, de fabricar, y al venderse a un precio más elevado metían un buen mordisco al presupuesto de compras de mayoristas, tiendas y distribuidores.

Atlantic se reorganizó para dar cabida a Abramson a su regreso. El

socio fundador a su vez tenía que reorganizar su vida. Volvía con una novia alemana embarazada. Miriam y Herb Abramson iniciaron los trámites de divorcio.

Atlantic Corporation (ATCO) fue la división creada para y por Herb Abramson. Fichó a The Coasters y a Bobby Darin. No tuvo suerte con este último y cuando Ahmet Ertegun supo que no iba a renovarle el contrato se lo quedó para Atlantic. Darin, el primer artista blanco de la compañía, tenía un elevado cociente intelectual y llevaba el pin correspondiente en la solapa de su chaqueta. Se hinchó a vender discos desde que grabó con Ahmet Ertegun y Jerry Wexler. El estreno «Splish Splash» alcanzó el millón. La versión en inglés del «Mack The Knife» (1959) de Kurt Weill y Bertolt Brecht fue n.º 1 de pop durante nueve semanas y 6 de rhythm & blues. El ambiente «jazzero» de la producción capturó la imaginación del público. Pasó de los dos millones de copias vendidas y traspasó fronteras. Incluso llegó a la España franquista.

The Coasters: el secreto está en el pastrami

Jerry Leiber le decía[24] a Josh Alan Friedman que la alimentación influía en el registro vocal de The Coasters: «Comían como blancos, sándwiches de pastrami, nunca costillas ni pan de maíz. De hecho, pedir pastrami era el secreto de su éxito». The Coasters eran la representación en el escenario de todo lo que Jerry Leiber y Mike Stoller deseaban comunicar con sus canciones. Las actuaban: acentuaban los dobles sentidos y ponían caras al fino humor de Leiber, el letrista. El humor, como el violín, es otro icono judío. La gente se sorprendía al comprobar que los autores eran dos jóvenes blancos y judíos. Empezando por artistas como Wynonie Harris o el recelo de Big Mama Thornton al conocerles –compusieron «Hound Dog» para ella–.

La carrera de The Coasters en ATCO, con Leiber y Stoller componiendo y produciendo, nos ha legado los discos más divertidos del rock ‘n’ roll (Wexler ayudó a propagar el uso del término en la industria discográfica). Las canciones de Leiber y

Stoller, los más grandes compositores no intérpretes del rock 'n' roll, definieron una nueva época para los grupos vocales, fuesen rhythm & blues o doowop. También nos dejaron la confusión del vocablo «productor». En otras ramas de las industrias culturales el productor es quien financia, el que paga, y, por tanto, propietario de la obra, del original. Usemos el símil del cine: el productor cinematográfico es el estudio, la productora, y su equivalente en la música se corresponde a la discográfica. El productor ejecutivo es la persona designada por el productor para poner en marcha el rodaje, labor que en una compañía recae en el departamento de A&R, el artístico. El director de la película se corresponde en una grabación sonora a lo que desde Leiber y Stoller se conoce como record producer y más comúnmente como productor. En realidad, debería llamarse director de grabación y sus funciones son similares a las del director de cine. Eso es exactamente lo que Leiber y Stoller buscaban: reconocimiento a su labor más allá de la composición. El contrato de Leiber y Stoller con Atlantic fue el primero de la industria con unos productores independientes. El mercado de canciones iniciaba una nueva era, la de los productores que ejercían de departamento artístico independiente. Seleccionaban artistas, repertorio, estudio, músicos, etc. Controlaban todo el proceso de grabación de principio a fin. Todo comenzó con un contrato de distribución de Spark Records de Los Ángeles, propiedad de Leiber, Stoller y Lester Sill –el mentor de ambos–, con Atlantic. Tuvieron dos n.os 1 de rhythm & blues en 1954 con The Robins: «Riot In Cell Block #9» y «Smokey Joe's Cafe», el primer disco distribuido bajo la nueva asociación. Spark fue vendida a Atlantic, Leiber y Stoller se mudaron a Nueva York –y se toparon con la mafia –y formaron The Coasters con dos miembros de The Robins que los acompañaron a Nueva York.

Entre sus muchos éxitos, que forman parte de la historia, con esos increíbles personajes que escribía Jerry Leiber a los que Mike Stoller ponía música, llama la atención la versión en 1960 del bolero «Bésame Mucho». Con letra en inglés de Sunny Skylar (seudónimo de Selig Shaftel) el coro repetía en español «bésame» mientras el saxo de King Curtis dominaba la canción. La letra en inglés nada tenía que ver con la original de Consuelo Velázquez.

Las letras de Leiber para The Coasters eran agudas observaciones

sociales encubiertas por un ingente sentido del humor, lleno de guiños para los adolescentes blancos y negros sobre una sociedad dominada por padres blancos. The Coasters eran afroamericanos y uno de sus miembros, Cornell Gunter, era abiertamente gay. Un tipo duro. Cuentan una anécdota: en un aparcamiento un grupo de cuatro jóvenes le piropearon burlándose. Dijo a sus compañeros que esperasen en el coche mientras se quitaba la chaqueta y la dejaba en el interior del vehículo. Se encaminó hacia los cuatro y los llamó «maricones». Se abalanzaron sobre él pero les pegó una paliza a los cuatro. Gunter había sido miembro original de The Platters y se había incorporado a The Coasters a principios de 1958. Participó de la edad de oro del grupo en los años que estuvo. Murió asesinado por el disparo de un desconocido en 1990 en Las Vegas. Estaba sentado dentro de su coche.

El primer disco de The Coasters «Down In Mexico», una sutil parodia sobre los turistas que iban a México en busca de juerga, es de 1956 y fue top 10 en rhythm & blues. Al año siguiente lograron su primer doble n.º 1 consecutivo con «Young Blood»[25] –compuesta por Leiber y Stoller con Doc Pomus– y «Searchin'» (una de las canciones elegidas por Paul McCartney para llevarse a una isla desierta y una de las que The Beatles tocaron en su fallida audición para Decca). Eran las dos caras de su tercer sencillo. Ambas fueron top 10 en pop –ocho y tres respectivamente–. Al quinto sencillo, la monstruosa «Yakety Yak» lograron el uno en pop y rhythm & blues y abrió un poco más las puertas del mercado inglés –n.º 12 después de que «Searchin'» hubiese sido top 30–. Para la siguiente, «Charlie Brown» en 1959, crearon un personaje delirante equivalente a Jaimito. Conseguían su primer y único top 10 británico –n.º 6–. En EEUU se aupó al dos en pop y rhythm & blues. Con «Along Came Jones» la tomaban con las películas del Oeste, en concreto la de Gary Cooper de 1945 del mismo título (El caballero del Oeste en España). Funcionó mejor en el mercado pop (n.º 9) que en el de rhythm & blues (n.º 14). El glorioso año 1959 para The Coasters se cerraba con otro pelotazo: «Poison Ivy». La hiedra venenosa era la metáfora de las enfermedades de transmisión sexual. Estuvo un mes en lo alto de la lista de rhythm & blues y subió hasta el siete en la pop. Fue el último gran éxito de The Coasters en Atlantic. Su legado se puede resumir en el siguiente dato: de las siete canciones de Leiber y Stoller que grabaron The

Beatles tres fueron compuestas para The Coasters.

ATCO, con The Coasters en 1959, había tenido su mejor año, pero Herb Abramson no parecía sentirse cómodo en el nuevo esquema donde quienes manejaban el cotarro eran los hermanos Ertegun, Jerry Wexler y su ex, ya casada con Freddy Bienstock[26]. Se marchó vendiendo su participación a los restantes socios por 300 mil dólares –2.222.570 euros–.

Miriam Kahan (Nueva York, 1923-2015), luego apellidada Abramson y más tarde Bienstock debido a sus respectivos matrimonios, nació en Brooklyn en el seno de una familia judía de origen ruso. La oficina de Atlantic la llevaba ella. Era responsable de toda la administración (pagos, facturas, licencias y ¡cobros!). También era la presidenta de Progressive Music, la editorial de Atlantic Records. En 1949 contrataron al primer empleado, empleada en este caso: Francine Wakschal, quien estuvo 49 años en la compañía. Era la contable a las órdenes de Miriam. En el año 1959, cuando la cúpula de Atlantic se reestructuró, facturaban un millón de dólares al mes. Todo pasaba por Miriam Bienstock. El tándem administrativo que formaba con Wexler era tan sólido como el creativo de Wexler con Ahmet. Bajo su gestión todo el mundo cobraba sus royalties. Quienes protestaron después lo hicieron porque no conseguían adelantos adicionales. Pensaban que Atlantic eran sus padres o unos banqueros de recursos ilimitados –este virus se extendió por el mundo discográfico entre todos los artistas y representantes–. En algunos casos en los que tuvieron reclamaciones, como Ruth Brown –Miriam fue mánager suya durante un breve periodo de tiempo– corresponden a épocas en las que la propiedad de Atlantic había cambiado y ella ya no estaba. Vendió su parte en 1964.

Habíamos dejado a Ray Charles en 1953 con la llegada de Jerry Wexler en sustitución de Abramson, quien partía a cumplir con el Ejército –había financiado su licenciatura–. Wexler abrió las posibilidades del mercado rhythm & blues llevándolo al pop gracias al talento de Ray Charles. «Lo mejor que hicimos en Atlantic fue no interferir en la música de Ray Charles ni en la de Leiber y Stoller» solía repetir el vicepresidente ejecutivo de Atlantic.

«I Got A Woman» compuesta por Charles y Renald Richard, su

trompetista, fue grabada en el estudio de radio de la universidad Georgia Tech de Atlanta en noviembre de 1954. No era raro que artistas y discográficas grabasen en estudios de radio sus maquetas o discos. Genius estaba con su banda, con David Fathead Newman al saxo tenor. Registraron cuatro temas, entre ellos «I Got A Woman». Suponía una novedad: los cantantes usaban el blues como base y aquí Ray Charles sin alejarse del todo de la tradición incorporaba otra cantando en el estilo de los espirituales de las iglesias. Vislumbraba el soul que alumbraría con su «What'd I Say», que no dejaba de ser una evolución de «Mess Around» (el tema de Ahmet Ertegun con el que debutó en Atlantic). Mezclaba lo profano con lo sacro en un mismo idioma musical sobre un texto nada religioso. Fue el primer n.º 1 de Ray Charles en la lista de rhythm & blues, ya metidos en 1955. La grabaron y cantaron entre otros Elvis y The Beatles. Otro tema que produjo la sesión, «Come Back», la cara B, también pegó: n.º 4 en rhythm & blues.

Ray Charles cerraba el año 1955 con otro n.º 1 de rhythm & blues: «A Fool For You», una composición propia. Desde el fichaje de Ray Charles por Atlantic hasta ese glorioso 1955 Ahmet Ertegun le produjo tres top 10 y Jerry Wexler seis, dos de ellos n.os 1.

1956 también fue una buena cosecha: cinco top 10 de los cuales dos fueron n.os 1, un tema propio «Mary Ann» dedicado a su amante y vocalista de la banda con The Raelettes y «Drown In My Own Tears». De las otras tres destacan dos clásicas de su repertorio: «Lonely Avenue», un tiempo medio entrecortado que supuso el primer éxito para Doc Pomus como autor, y «Hallelujah I Love Her So», del propio Ray Charles donde los himnos eclesiásticos volvían a aparecer. Muy apreciada por los roqueros, la cantaron desde Eddie Cochran y Jerry Lee Lewis hasta The Animals y Humble Pie. También The Beatles en sus primeros días, cuando se llamaban The Quarrymen.

Hubo que esperar a 1959 para su primer y único top 10 pop (n.º 6): «What'd I Say». Por supuesto alcanzó la cima de la lista de rhythm & blues. Compuesta por Charles como un ejercicio improvisado durante sus shows es considerada como la canción que define el soul, la nueva variante nacida del rhythm & blues. Ese mismo año ABC Paramount le hizo una oferta, la mayor de la historia hasta ese

momento, y abandonó Atlantic. Detrás dejaba un legado de singles y 11 long plays. De estos, tres juntaban todos los sencillos editados y en el primero, de 1957, aparecía destacado «rock & roll» en el ángulo superior izquierdo de la portada; dos eran grabaciones en directo; uno de blues produjo el éxito «I'm Moving On», una balada country de Hank Snow a la que Charles y Wexler añadieron percusión latina; y tres eran de jazz a sugerencia de Nesuhi Ertegun, el primero instrumental y dos con el vibrafonista Milt Jackson. El primer Disco de Oro –medio millón de LP vendidos– fue el titulado What'd I Say.

En 1963, ya con ABC, Genius realizó su primera gira europea. En Madrid actuó en Florida Park. Un niño de siete años, llevado por sus padres, alucinó. Los movimientos de Ray Charles sentado al piano eléctrico –el primero en usarlo–, balanceándose de izquierda a derecha y de delante hacia atrás, meneos casi espasmódicos, con esas gafas negras, eclipsaban a los músicos de la orquesta y a las impresionantes coristas que apoyaban y respondían al indiscutible líder. Su manera de dirigir la banda me impresionó: miraba y estos cambiaban de ritmo o el señalado hacía un solo. Sabía que era ciego porque me lo habían contado mis padres, pero no lo parecía. Sentados en una mesa privilegiada del local estábamos encima de Ray Charles, a la izquierda según se mira al escenario. Nos acompañaban jugadores de la primera plantilla del Real Madrid con sus respectivas, repartidos entre varias mesas. No faltaba el grupo de las «comadres»: Sara di Stéfano, Carmen Flores, hermana de Lola y casada con el lateral derecho jerezano Isidro[27] –Quique Sánchez Flores es hijo de ambos y ahijado de Di Stéfano–, Nora Santamaría y mi madre. Miguel Ríos se acercó a saludar. Ese fue el día que le conocí. Repasando los asistentes con Miguel, me lo resumió: «estábamos todos, todo Madrid, no nos perdíamos una. Si no teníamos bolos, claro». La actuación de Ray Charles cambió mi vida – The Beatles, Dylan y Los Brincos también–. Desde ese día la música sería mi objetivo vital, más que el fútbol.

Atlantic sobrevivió al duro golpe de la marcha de Ray Charles y a la momentánea caída de The Drifters. La facturación se resentía: Genius vendía álbumes. Los seguiría vendiendo como catálogo reforzado por los nuevos lanzamientos de ABC. Aquí se introducía una novedad: los LP a diferencia de los singles, de vida temporal,

perduraban si el artista se mantenía activo y con resonancia. Este dato de consumo es habitual en el mercado y es conocido desde entonces.

The Drifters no pasaban por su mejor momento. Formados por Clyde McPhatter, tras su salida de Billy Ward and His Dominoes, el grupo era una franquicia que dependía del tenor solista y su mánager, trompetista y por entonces marido de Sarah Vaughan. En su día Ahmet Ertegun se había apresurado para ficharlos. La primera formación grabó cuatro canciones, pero Ertegun no estaba convencido. Pusieron en marcha otra alineación y volvieron a grabar. De esta segunda sesión surgió «Money Honey», compuesta por Jesse Stone. Editada en septiembre de 1953, permaneció 11 semanas en el n.º 1 de la lista de rhythm & blues. Pasaron del millón de copias. Elvis la grabó para su álbum de debut en 1956. Siguieron más éxitos como «Honey Love», compuesta por McPhatter y Wexler que durante ocho semanas encabezó la lista de rhythm & blues, «Such A Night» y «Whatcha Gonna Do» que fueron n.º 2 y una versión del clásico de Irving Berlin «White Christmas». A los continuos cambios de personal –todos bajo salarios mínimos en la mejor escuela de Billy Ward– en marzo de 1954 el Ejército llamó a filas a Clyde McPhatter. Estacionado en Búfalo, al norte del estado de Nueva York y cercano a las cataratas de Niágara, pudo atender algunas sesiones de grabación, pero buscaron un sustituto para los directos. El público asistente no parecía conforme con el cambalache: eran Clyde McPhatter y The Drifters, pero sin él. Para complicar las cosas Atlantic editó a finales de 1954 un sencillo bajo el nombre de Clyde McPhatter que pertenecía a una sesión con el grupo. Triunfó. Finalizado el servicio militar se desvinculó del grupo, vendió su parte al mánager y se lanzó como solista. Le fue bien sobre todo con «Treasure Love» en 1956, su primer n.º 1 en solitario y también un éxito en Reino Unido, y «A Lover's Question» de 1958 que, aparte de n.º 1 de rhythm & blues, se coló en el top 10 pop (n.º 6). El hijo de un reverendo de Durham, Carolina del Norte, se fue de Atlantic –a MGM y luego a Mercury– al mismo tiempo que Ray Charles. Murió con treinta y nueve años, mientras dormía, por problemas derivados del alcohol: fallaban su corazón, hígado y ambos riñones. Años después de su fallecimiento Ruth Brown confesó que Clyde era el padre de su hijo Ronald, nacido en 1954.

The Drifters siguieron en Atlantic. Con cambios en la formación. Johnny Moore, el sustituto del sustituto de McPhatter, cantó «Adorable» que fue n.º 1 de rhythm & blues en 1955 y la cara B llegó al 5. A partir de ahí comenzó una cuesta abajo acrecentada por el desfile de voces. Wexler confió el nuevo proyecto de The Drifters a Leiber y Stoller al mismo tiempo que pedía al mánager otra formación. Este acordó con el representante de The Five Crowns que fuesen ellos los nuevos The Drifters. El cantante era Ben E. King.

Jerry Leiber y Mike Stoller dieron un giro a la producción de los nuevos Drifters: grabaron con una sección de cuerda. «There Goes My Baby» no gustó en Atlantic. Ahmet, el hijo del diplomático, dejó que fuese el irascible Wexler quien desahogase la frustración de la compañía. Poli bueno, poli malo… Tuvieron el lanzamiento parado un año. Cuando la canción por fin vio la luz se disparó a lo alto de la lista de rhythm & blues y al n.º 2 de pop. Compuesta por Ben E. King, Leiber, Stoller y los dos mánager, pasó del millón de unidades y se convirtió en uno de los éxitos más importantes de los primeros 12 años de Atlantic. En facturación venía a representar medio millón de dólares. Este periodo, de 1959 al 1964, es el más brillante del grupo, siempre con la producción de Leiber y Stoller, quienes buscaban entre los autores de su taller de letristas y músicos. Gente del calibre de Carole King, Ellie Greenwich y Cynthia Weil quienes formaban un tándem con sus maridos (Gerry Goffin, Jeff Barry y Barry Mann respectivamente), Shadow Morton, Doc Pomus con y sin Mort Schuman, Burt Bacharach sin Hal David, Kenny Gamble y Leon Huff, que acabarían creando el sonido de Filadelfia y fichando a Michael Jackson como solista para su sello con Epic (CBS). El primer Neil Diamond fue fichado por Leiber. La competencia era feroz y en el mismo edificio Brill se encontraba desde 1958 Aldon Music, la editorial que pilotaban Al Nevis y Don Kirshner[28], además de la mafia siempre al acecho –se quedaron con el patrimonio editorial y discográfico de Red Bird, propiedad de Leiber, Stoller y Goldner, a través de Morris Levy y George Goldner, socio y director de Red Bird y el gran traidor por sus deudas de juego–. La mayoría del equipo creativo de Leiber y Stoller, en el que ya estaba Phil Spector, se pasaron a Aldon tras la poco amistosa adquisición mafiosa de Red Bird por un dólar. Aldon contaba con Neil Sedaka, Paul Simon y Bobby Darin, que empezó a componer

junto con Krishner cuando ambos eran adolescentes.

El siguiente pelotazo de The Drifters fue «Save The Last Dance For Me» en 1960: doble n.º 1 en pop y rhythm & blues y n.º 2 en Reino Unido. Compuesta por Doc Pomus (Nueva York, 1925-1991) y Mort Shuman (Nueva York, 1936-Londres, 1991) refleja un episodio de la boda de Pomus con la actriz y bailarina de Broadway Willie Burke. Lou Reed y Jerry Leiber lo contaron en diferentes ocasiones: Reed en una entrevista en la primera temporada del programa de televisión de Elvis Costello y Leiber en su conversación con Friedman. Lou Reed trabajaba para Pomus en la época y Jerry Leiber grababa sus canciones. Doc Pomus tuvo polio de pequeño. Tanto Leiber como Reed estuvieron en la boda y vieron cómo el novio observaba sentado en su silla de ruedas cómo bailaba su esposa, a sabiendas de que «el último baile era para él». Leonard Cohen la incluyó en sus últimas giras y antes la han cantado infinidad de artistas a lo largo de las décadas. Destacan las versiones de Dolly Parton, Jerry Lee Lewis, Ike & Tina Turner y Michael Bublé.

Los siguientes hits pop de The Drifters tuvieron que esperar a 1962 y 1963 cuando editaron «Up On The Roof» y «On Broadway». Rudy Lewis cantó la primera, «Up On The Roof», compuesta por Gerry Goffin y Carole King. Llegó al n.º 5 de pop y al n.º 4 de rhythm & blues. En Reino Unido la mataron dos versiones, una de las cuales fue top 10. Bruce Springsteen la incluyó en su primera gira de Born To Run de 1975.

«On Broadway» supuso una colaboración autoral de Leiber, Stoller con Barry Mann y Cynthia Weil. Originalmente de Mann y Weil –incorporados a Aldon Music–, había sido grabada por dos grupos de chicas, The Cookies, cuya primera formación se incorporó a la banda de Ray Charles, y The Crystals, producidas por Phil Spector para su sello Phillies. Cortos de un tema para una sesión con The Drifters, Leiber y Stoller se encerraron con Mann y Weil y recompusieron el tema. Cambiaron el tono de la letra e introdujeron inflexiones roqueras en la música. El solo de guitarra era de Phil Spector. Fue top 10 pop y rhythm & blues. Con el paso del tiempo se ha convertido en un clásico por la cantidad de versiones que ha tenido con artistas de distinto pelaje: The Coasters, Bobby Darin,

The Dave Clark Five, Frank Sinatra, Percy Faith, Tom Jones, Gary Numan, George Benson, quien en 1978 obtuvo un top 10 pop, o Neil Young en el álbum Freedom de 1989.

Estaba previsto que Rudy Lewis cantase «Under The Boardwalk». La noche anterior a la grabación murió de una sobredosis de heroína. No se podía suspender la sesión sin pagarla. Y era de las caras, con sección de cuerda. El sindicato de músicos actuaba como antiguamente hacían los hoteles con las reservas. Dadas las circunstancias Wexler consiguió que aceptaran un aplazamiento de 24 horas. Trajeron de vuelta a Johnny Moore. Produjo Bert Berns, coautor del «Twist And Shout» y «Hang On Sloopy» quien tenía un acuerdo con Atlantic de producción –había reemplazado a Leiber y Stoller– y de distribución para Bang Records[29] –donde editaron los primeros discos en solitario de Neil Diamond y Van Morrison–. Berns también produjo y compuso para Them (el grupo de Van Morrison) en Londres.

«Under The Boardwalk» fue 4 en pop y sólo 45 en rhythm & blues. La han versionado The Rolling Stones –n.º 1 en Australia– en su segundo álbum, The Beach Boys, Aaron Neville, Bette Midler, Lynn Anderson (la del jardín de rosas), Tom Tom Club (el spin off dance de Talking Heads) y fue la primera vez que el tema entró en la lista británica –Bruce Willis lograría después un n.º 2 con su versión. Fue el último éxito del grupo con Atlantic. En 1972 The Drifters dejaron la que había sido su casa y se afincaron en Inglaterra. Se mantuvieron a flote y tuvieron algunos hits.

Ben E. King (Henderson, 1938, Hackensack, 2015) había iniciado su carrera en solitario post-The Drifters con dos bombazos: «Spanish Harlem», editado en diciembre de 1960, y «Stand By Me», de octubre de 1961. El muchacho de un pueblo de Carolina del Norte, llegado a Harlem con nueve años, se había convertido en toda una estrella con un par de tremendos hits después de haber grabado tan sólo 13 canciones con Drifters, 11 como voz principal.

En «Spanish Harlem» Jerry Leiber y Mike Stoller, productores de la canción escrita por Leiber y Phil Spector, volcaron su pasión por la música latina. Entre los instrumentos usados en la grabación se hallan la guitarra española, la marimba mexicana y diversos elementos de percusión. La sección de cuerda realza el ambiente

evocador del Harlem hispano. El tema en su momento tuvo mejor recorrido en pop, n.º 10, que en rhythm & blues, n.º 15. Pero la canción perduró: The Mamas and The Papas la grabaron para su primer LP en 1966 y en 1971 la versión de Aretha Franklin superó a la original. Lady Soul en Atlantic la hizo n.º 1 en rhythm & blues, tres semanas, y n.º 2 en pop. Sobrepasó el millón de sencillos vendidos y contaba con Dr. John al piano. Aretha modificó la letra ligeramente para incluir al black Harlem en el estribillo. Entre las muchas versiones: Willy DeVille, Leon Russell, Percy Faith, Chet Atkins, Neil Diamond, Tom Jones, Herb Alpert y su Tijuana Brass, Led Zeppelin a veces en directo la fundía con «Dazed And Confussed», Springsteen la interpretaba en los setenta, una versión en alemán de Cliff Richard encabezó las listas alemanas y austriacas, Trini López la cantó en español –«Aquella Rosa»–, Laura Nyro la incluyó en su maravilloso LP Gonna Take A Miracle, dedicada a sus favoritas del soul. «Spanish Harlem» dio título al primer LP en solitario de Ben E. King.

«Stand By Me» es otra obra maestra del pop. Ben E. King estaba trabajando en una canción inacabada tanto en letra como en música. La completó con Leiber y Stoller. Mike Stoller se inspiró en un espiritual para la música. Jerry Leiber, sabedor que Ben E. King había cantado en coros de iglesia, en su pueblo y en Harlem, introdujo dos versos de los salmos. Un nexo emocional adicional al de Stoller, entre dos hebreos y un cristiano. Poco practicantes los tres, dicho sea de paso. La introducción es memorable. El raspado del güiro va marcando el tiempo. Aparecen toques de triángulo que llenan espacios hasta que entra King cantando de forma dulce, sedosa, como sólo saben cantar los cantantes afroamericanos. El güiro y la voz llevan el peso. Una guitarra eléctrica suave, como si estuviese desenchufada, va siguiendo la línea del bajo. En el estribillo aparece la sección de cuerda a la que se incorporan unas voces de apoyo. Los breaks son para la cuerda en unos bellísimos arreglos de Stan Applebaum, en estilo Borodín y Rimski-Kórsakov como había pedido Stoller. Cada aparición de la cuerda en la canción es en un tono más alto, incrementando la sensación dramática del tema. La canción está firmada por los tres. Los derechos de autor se reparten de la siguiente manera: 50 por 100 King, 25 por 100 Leiber y 25 por 100 Stoller. En los créditos figuraban King y Glick. Mark Myers del Wall Street Journal

preguntó[30] a Stoller al respecto: «Jerry pensaba que los tres nombres eran demasiado largos para la etiqueta, así que creamos un seudónimo».

«Stand By Me» de mayo a junio de 1961 fue durante cuatro semanas n.º 1 de rhythm & blues y alcanzó el n.º 4 en pop. Entró en la lista británica alcanzando un modesto n.º 27. Otis Redding la grabó para su primer LP, editado en 1964 por Volt/Atco, subsidiarias de Stax y Atlantic respectivamente. John Lennon la recreó en el álbum Rock 'n' Roll de 1975. Lennon le daba un giro rock a su versión. Se eligió como sencillo: top 20 en EEUU. Hasta hubo una versión country, de Mickey Gilley en 1980, que se hizo con la primera posición de la lista vaquera. En 1986 una película con el mismo nombre de la canción, basada en un relato de Stephen King, usó el tema original en los créditos de cierre (la música de la banda sonora abarcaba de mediados de los cincuenta a principios de los sesenta): volvió al top 10 pop. Al año siguiente un anuncio de Levi's en el Reino Unido impulsó el tema a n.º 1 y al top 10 en el continente europeo. Adriano Celentano en su día la canto en italiano. Su «Pregherò» propició las versiones en España donde se conoció como «Rezaré», cantada por el propio Celentano y por Lone Star entre otros. El Dúo Dinámico y Bruno Lomas la llamaron «Rogaré».

La apuesta de Atlantic en la calidad del producto final, el disco del artista, daba resultado. Su preocupación por el acabado –arreglistas, músicos, productores, técnicos de sonido como Tom Dowd– elevaron el listón. Los tiempos en que se podía grabar por mil dólares tenían los días contados (estudio a 50 dólares la hora, contratar músicos pagando la tarifa sindical, tener el máster listo y prensar 500 discos a 11 centavos la unidad). Esta mejora artística y técnica posicionó a Atlantic en la pole position para el cambio que estaba por venir en la radio y que fue un aliado inesperado durante los cincuenta: la programación de radio Top 40.

Robert Todd Storz (Omaha, 1924-1964), nieto de un magnate alemán de la cerveza que sobrevivió a la prohibición, montó su primera emisora de radioaficionado en la mansión familiar de Omaha. En la universidad emitía desde el campus y restaba audiencia a las emisoras de la zona. Ponía más música que los demás. La llegada de la televisión auguraba malos tiempos para la

radio. Muchos profesionales de las ondas se pasaban al nuevo medio. En 1949 Johnny Carson, recién licenciado por la Universidad de Nebraska, se incorporaba a una emisora de radio de Omaha. Al año ya estaba en el canal de televisión de la misma empresa. Con el tiempo sería el rey de la tele nocturna, desde los setenta hasta su retirada en 1992. El mismo año en el que Carson lograba su primer empleo en un medio, Todd Storz y su padre compraban su primera emisora de radio en la misma localidad. Cuando parecía que la televisión desplazaría a la radio los Storz apostaron fuerte.

En esos días la radio de onda media de EEUU presentaba programas patrocinados de variedades, concursos, radionovelas, noticias, deportes, el tiempo, etc. La música «enlatada» servía para cuadrar horarios. Todd Storz había observado que la gente en las jukeboxes repetía las canciones que les gustaba. También se dio cuenta de que los discos que se vendían tenían más relación con lo que sonaba en las rocolas que en las ondas. Experimentó poniendo canciones y percibió que la audiencia aumentaba. Encargó estudios de mercado, habló con los vendedores y propietarios de tiendas de discos, con los distribuidores y encargados de las gramolas. Todos los datos cuadraban.

Convenció a su padre para poner en marcha una radio musical: sólo éxitos. A los seis meses de funcionamiento era líder de audiencia. En 1953 con el modelo rodado compraron su segunda emisora, en Nueva Orleans. El sitio justo en el momento preciso. Esta programación y su responsable fueron las claves que perfeccionaron el sistema. Otro rotundo éxito. Las siguientes adquisiciones tuvieron en cuenta el tamaño de la población y los vatios de potencia. Se pusieron bajo la supervisión de la emisora de Nueva Orleans. Cubrían desde el sur de Florida hasta Oklahoma y de norte a sur desde Mineápolis hasta Nueva Orleans pasando por San Luis y Oklahoma City. La fórmula de Todd Storz empezó a ser replicada. Cuando estalló el escándalo de la payola no se vieron afectados. No estaban en el mercado de las novedades y los estrenos, sólo programaban lo que sabían que gustaba.

Esta programación de radio «todo música» tenía su propia personalidad: los jingles, cuñas, sonidos identificativos, etc., tenían

una sonoridad acorde a lo que demandaban los jóvenes. Todd Storz es considerado el padre del Top 40, que lógicamente fue evolucionando en paralelo a sus oyentes. Los Storz también tuvieron un aliado inesperado, en su caso tecnológico: la invención de los circuitos integrados de transistores. Sustituirían a las válvulas de los aparatos de radio, haciéndolos menos voluminosos y más fáciles de transportar. La primera radio de transistores se puso a la venta en 1954. Y al año siguiente una novedad decisiva para la difusión musical: Chrysler anunció que sus nuevos modelos, y los de la serie de lujo Imperial, llevarían un tocadiscos incorporado en el coche –un extra de 150 dólares. De ahí a la radio en el coche sólo había un paso, el tecnológico.

Si el aparato de televisión se había apoderado del salón de las casas desplazando a la radio, la aparición de los transistores permitió el asalto a dormitorios, cocinas, cuartos de baño, porches, coches, etc. En 1956 el 60 por 100 de los vehículos llevaban una radio y al año siguiente un tercio de la audiencia la escuchaba en el coche. Los padres de clase media la sintonizaban en sus idas y vueltas de casa al trabajo –hubo un incremento de zonas residenciales alrededor de las ciudades– y al atardecer, mientras se quedaban en casa viendo la tele, sus hijos salían a dar una vuelta en algún coche de papá y escuchaban los programas que emitían su música. Por otra parte, a finales de los cincuenta el 86 por 100 de los hogares tenían televisión.

A consecuencia del nacimiento del rock ‘n’ roll en EEUU se pusieron en marcha muchos mecanismos industriales que tuvieron, más tarde o más temprano, su réplica en el resto del mundo occidental. Lo que funcionaba en EEUU podía ser rentable en otras partes. Como la Coca Cola, los Marlboro, el cine, los frigoríficos o la radio. Nuestros 40 Principales son hijos de aquella primera fórmula de Todd Storz.

La historia de Atlantic es la historia de gran parte de la música popular de la segunda mitad del siglo XX. A través de sus artistas, productores, ejecutivos y propietarios se perfila el inicio de una nueva era, con nuevos patrones culturales y de comportamiento.

****

Me puedes llamar Wex.

«You can call me Wex»: así se presentaba Jerry Wexler en mi despacho de la planta 14 de Black Rock, la sede de CBS en el 51 West 52nd Street de Manhattan, mientras me tendía la mano. Venía acompañado ni más ni menos que por John Hammond. Tenía enfrente de mí a quien había fichado a Aretha Franklin para Columbia y a quien la había establecido como una estrella en Atlantic.

«Mi viejo amigo John me ha hablado muy bien de ti». Hammond hizo un chiste sobre la amenaza roja –red scare– que representábamos los tres. Habíamos establecido una buena relación: solía pasarme con frecuencia por el despacho de Hammond, en mi misma planta, desde que CBS Records le asignó una posición honorífica en agradecimiento a los servicios prestados –había fichado y descubierto entre otros a Count Basie, Billie Holiday, Bob Dylan, Leonard Cohen, Bruce Springsteen y Stevie Ray Vaughan, aparte de Aretha Franklin–.

Fuimos a buscar a mi compañero Roger Erickson, hoy en día magnate inmobiliario de Manhattan, quien había convocado la comida. Hammond se excusó y no se apuntó.

Wexler estaba contento y orgulloso de la producción que había efectuado de «Careless Whisper» en los estudios de Muscle Shoals Sound Studio de Alabama. Era lo que le traía a CBS. Pensaba que era un n.º 1 en potencia de rhythm & blues a pesar del color de piel de George Michael y Andrew Ridgeley, autores del tema y componentes del dúo Wham! Y estaba convencido que desde el mercado afroamericano saltaría al pop cuando América descubriese que eran blancos. Acertó a medias: fue n.º 1, pero de pop y en rhythm & blues llegó al 8. Pero no fue con su grabación. George Michael no estaba convencido y la rehízo.

Tenía pensado preguntarle varias cosas. Imposible. Su legendaria locuacidad se manifestó de pleno. Pausado de inicio se disparaba a

medida que se emocionaba. Mezclaba palabras del yidis y había que pararle para la traducción. Estaba cómodo en su papel de leyenda viva. Las historias que contaba eran fascinantes y muchas están recogidas aquí (tras verificar con otras fuentes por si me fallaba la memoria). Algunas incluso contestaban a mis preguntas no formuladas. Me descubrió la enorme importancia de Bert Berns: el primer productor estadounidense en ir a grabar a Inglaterra; sus canciones las grabaron The Animals, The Beatles, Janis Joplin y The Rolling Stones; tuvo un club en La Habana; se trajo a Little Jimmy Page a Nueva York a principios de los sesenta mucho antes de Led Zeppelin, otro fichaje de Wexler para Atlantic. Y también relató su trágico desenlace: sufría del corazón y le dieron de vida hasta los veintiún años. Murió de un infarto a los treinta y ocho. Wex había sido su mentor en Atlantic donde sustituyó a Leiber y Stoller como productor hasta la formación de Bang Records. Y Berns le había apuñalado por la espalda con una demanda, «asesorado» por los wise guys –los mafiosos–. Wexler no asistió a su funeral. A pesar de estas circunstancias hablaba de Bert Berns con admiración profesional.

Dire Straits y Bob Dylan no surgieron en la conversación. Wexler había producido el segundo álbum de los Dire Straits, el elegantísimo Communiqué, y el primer disco religioso de Dylan, Slow Train Coming, con Mark Knopfler de guitarrista. Grabados ambos en los estudios que Wexler había montado con Atlantic en Muscle Shoals, Alabama. Por ahí también pasaron The Rolling Stones: grabaron tres temas para Sticky Fingers –«Brown Sugar», «Wild Horses» y «You Gotta Move»–, el primer álbum para Rolling Stones Records distribuido por Atlantic, con portada de Andy Warhol. Eran un fichaje de Ahmet Ertegun. ¿O fue Mick Jagger quien fichó a Atlantic?

Para los amantes del soul Solomon Burke es uno de los más grandes si no el más grande. Un día se presentó en la oficina de Wexler, quien vio el cielo abierto. Le firmó ipso facto. Con Leiber y Stoller fuera de Atlantic y en malas compañías, se puso a trabajar con Berns, quien ya había cogido el relevo con The Drifters –«Under The Boardwalk». Berns como autor firmaba Bert Russell. Entre los tres –Berns, Burke y Wexler– compusieron «Everybody Needs Somebody To Love», un éxito menor de 1964 pero que cautivó a la comunidad

artística. The Rolling Stones la grabaron para su segundo álbum y en la gira del 2002-2003 Burke la cantó con ellos y está registrada en el directo Live Licks. Wilson Pickett, otro monstruo también de Atlantic, la grabó en 1966 y fue top 30 en pop y top 20 de rhythm & blues.

Jerry Wexler abrazó el soul –que había visto nacer con Ray Charles– con la misma vehemencia con la que se empleó con el rhythm & blues. Mientras Ahmet Ertegun dedicaba más tiempo a California y Londres, Wex se sumergió en el profundo sur, la raíz. Montó el mencionado estudio de Muscle Shoals en Alabama, arregló el de Stax/Volt de Memphis. En ambos había potentes secciones rítmicas, con músicos blancos y negros. Los músicos de Muscle Shoals, tanto los de los estudios Fame como los del propio, eran habituales de las sesiones fundamentales de Atlantic. Sin embargo, en la gloriosa carrera de Aretha con Atlantic sólo grabó ahí al principio. No quiso volver y Wexler con Dowd y Mardin habilitaron un equipo de músicos en Nueva York con King Curtis y luego bajaron a otro estudio de Memphis y a Miami, donde Wexler puso los estudios de Criteria en el mapa.

A las dos máquinas Ampex multipistas que ya tenía Atlantic en Nueva York se añadieron un par más, una para cada nuevo estudio. Si en Alabama tenían una alternativa a Fame lo mismo sucedió en Memphis: Wexler también trabajaba con el estudio de Chips Moman, un ex-Stax. Los dueños de Stax no querían que los artistas de Atlantic aprovechasen sus recursos. Su sonido.

Hasta principios de los setenta Atlantic no tuvo un departamento de A&R –ahí veló las armas Jerry Greenberg, quien con treinta y dos años accedió a la presidencia de Atlantic–. La dirección artística la ejercían los Ertegun y Wexler con Tommy Dowd y los productores. Elegían artistas, músicos, estudios y arreglistas –importantísima la incorporación del turco Arif Mardin quien incidió en la elegancia del sonido Atlantic. A medida que el volumen de grabaciones se incrementaba, Wex comenzó a establecer la fórmula iniciada con Leiber y Stoller y continuada con Bert Berns. Así nacieron los acuerdos con Phil Walden –mánager de Otis Redding– para formar Capricorn Records que trajo a The Allman Brothers Band, o con Stax, de los hermanos blancos Estelle Axton y Jim Stewart a quienes

engañaron –la culpa recae en el abogado de Atlantic, pero ni Wexler ni los dueños de Stax revisaron lo que firmaban– y que tenían a Pickett, al gran Otis Redding, un Isaac Hayes aún aspirante y Booker T. & The M.G.'s, grupo integrado y house band de Stax. La misma receta se empleó con Rolling Stones Records.

Pero el soul, mal que me pese, se sale del relato. De la entrada de Atlantic en el rock hasta ahora se han apuntado varios detalles. Si viene al caso señalar que Ahmet Ertegun volvió de Londres con Eric Clapton, en esos días con Cream, y una estrecha relación con su mánager Robert Stigwood, que llevaría a los Bee Gees a Atlantic. La incursión de Wexler por el sur trajo a Duane Allman y la formidable pareja de Delaney & Bonnie –dicen que por recomendación de Clapton–. Con el primero, Eric Clapton formó Derek and The Dominos, los de «Layla» –dedicado a la esposa de George Harrison y futura pareja de Clapton–. Con los segundos, Clapton se fue de gira dejando un álbum en directo, grabado a finales de 1969 en Inglaterra, que definió el rock sureño, Delaney & Bonnie & Friends On Tour With Eric Clapton. En Los Ángeles Ertegun contrató a Sonny & Cher y Buffalo Springfield, embrión de Crosby, Stills, Nash & Young también de Atlantic. Wexler pagó 110 mil dólares –669.733 euros– de adelanto por el contrato de Led Zeppelin: el más alto pagado por un grupo nuevo hasta entonces y a fecha de hoy sigue siendo el artista más vendedor de la historia de Atlantic.

En 1967 Wexler consiguió que sus socios considerasen la posibilidad de vender la compañía. Llevaba tiempo dándole vueltas a la idea. Pensaba que el ciclo de éxito llegaba a su fin. Estaba errado, la entrada de Atlantic en el rock añadió una nueva dimensión a la firma. Ampliaban su rango y seguían al día de lo que estaba sucediendo como cuando empezaron.

Los Ertegun y Miriam Bienstock se opusieron de primeras a las cuitas de Wexler. Pero cuando Nesuhi cambió de opinión la operación se materializó. Nesuhi y Jerry contra Ahmet, porque Miriam ya se había ido. Ella tampoco había visto bien lo de las unidades de producción independientes: si Ahmet y Jerry producían no había que pagarles mientras que era obligado retribuir a Leiber y Stoller –que fue el primer caso y el que le tocó vivir–. Lo cual además generaba burocracia y gastos de personal –no había

ordenadores–. Visto el impacto comercial de la pareja de compositores-productores, contratarlos fue una muy buena decisión empresarial.

La mejor inversión, en otra excelente decisión aparte de artistas y discos, fueron las máquinas Ampex. Incluso a largo plazo: cuando remasterizaron el catálogo, para su edición en CD, todo lo que tenían grabado desde 1951 estaba en estéreo, aunque las primeras ediciones a la venta fueran en mono. La labor de rescate y reempaquetado fue menos costosa y más eficiente, al partir de originales en óptimas condiciones técnicas. Tom Dowd vuelve a emerger como personaje clave en la historia de Atlantic.

Desde la salida de Miriam Bienstock, que coincidió con el traspaso de la editorial Progressive Music, hasta la venta de la compañía habían pasado tres años. Warner Bros.-Seven Arts[31] pagó 17,5 millones de dólares de 1967 por Atlantic –114 millones de euros de hoy–. En su momento se percibió como un precio bajo de venta (la facturación anual de Atlantic superaba el precio de venta). Los Ertegun y Wexler pasaron a ser ejecutivos muy bien pagados, una cuenta de gastos generosa, libertad operativa y con acciones de Warner, donde compartían consejo de administración con Frank Sinatra (accionista importante por la venta de su Reprise a Warner Bros). Fue Sinatra quien dio el visto bueno a la operación de compra de Atlantic.

Los Ertegun se adaptaron mejor a la estructura corporativa. Ahmet y Jerry se distanciaron, no sólo físicamente –al principio compartían mesa y ahora los separaba un largo pasillo además de sus continuos viajes–. En 1975 Wexler decidió dejar Atlantic. Una relación de casi 23 años se rompía. Jerry Wexler dedica su autobiografía[32] a Ahmet Ertegun. En ella reconoce que estuvo pagando payola. Cita concretamente a Alan Freed. Nadie de Atlantic fue condenado.

Tom Thurman dirigió y produjo Immaculate Funk, gran título para el documental sobre Wexler. Preguntó qué epitafio le gustaría tener. Wex contestó: «Two words: more bass» («Dos palabras: más bajo»).

Nesuhi Ertegun falleció a los setenta y uno en 1989 por complicaciones posoperatorias relacionadas con un cáncer. Amante del fútbol, había fundado, con el apoyo de su hermano Ahmet, el

Cosmos de Nueva York, fichando a glorias como Pelé, Carlos Alberto o Beckenbauer. Conocí a los hermanos Ertegun en una recepción del Cosmos a la que fui invitado por Pelé, entonces vicepresidente de Warner Communications (la propietaria del equipo). En realidad, el astro brasileño invitó a Raimundo Fágner, que a finales de siglo con el nacimiento de mi hijo sería mi compadre. Raimundo, artista de CBS Brasil, estaba grabando en Nueva York su álbum Made in USA con el arreglista que le había contratado, Gil Evans. Fue una conversación en la que los Ertegun querían oír historias de Di Stéfano –Pelé les había puesto sobre aviso del compadreo de mis padres con Don Alfredo y su familia. Ahmet nunca mencionó que su esposa Mica era rumana –lo descubrí años más tarde–.

Ahmet murió en 2006 a los ochenta y tres años como consecuencia de una caída en un concierto de The Rolling Stones a beneficio de la Fundación Clinton, en el Beacon Theatre, un precioso teatro del Upper West Side de Manhattan. Hacía casi 10 años que ya no llevaba el día a día de Atlantic y seguía siendo su mejor embajador. En su último ejercicio al frente del quehacer diario del grupo Atlantic (Atco, Atlantic, Curb y Rhino) eran la primera compañía del mercado estadounidense con una facturación en 1997 de 750 millones de dólares –1.012 millones de euros de ahora–.

Los hermanos Ertegun reposan en Estambul al lado de su padre, cuyo cadáver fue repatriado a bordo del portaaviones USS Enterprise, un gesto del Gobierno estadounidense ante la imposibilidad de celebrar el oficio religioso en Washington.

Wexler pasó a mejor vida en su casa de Sarasota, Florida, a los noventa y un años en 2008. Había sobrevivido a una amenaza de muerte en 1968 durante la convención de radios que le había nombrado «disquero del año» por su labor con Aretha Franklin. La población afroamericana estaba enfurecida por el reciente asesinato del reverendo Martin Luther King. El gran saxofonista King Curtis, músico habitual de Atlantic, puso sobre aviso a Wexler. Salió apresuradamente de la convención escoltado por Curtis y el cantante de blues Titus Turner, quien iba armado y nada tenía que ver con Atlantic ni con Ike Turner. A Wexler le acusaban de explotar a los artistas afroamericanos y de pertenecer a una

compañía racista. Colgaron una efigie suya y la quemaron. Phil Walden de Capricorn también recibió amenazas. Unos pistoleros entraron en la habitación del hotel de un propietario blanco de una radio de Nueva Orleans. Hay que destacar que la radicalidad del movimiento musulmán afroamericano pasaba por su momento álgido y se habían colado indeseables que sólo buscaban extorsionar, en esta ocasión a discográficas y emisoras de radio y televisión. La ironía es que atacaban a una compañía dirigida por dos musulmanes, fundada por uno de ellos, y que tanto hizo por el reconocimiento y difusión de la música afroamericana.

Atlantic siempre fue la primera en terminar con las prácticas abusivas dominantes en el mercado. Comenzaron a escribir el libro de estilo pagando royalties a los artistas y tuvieron el gesto definitivo con motivo del concierto del 40 aniversario de Atlantic, un festival[33] de casi 13 horas en el Madison Square Garden con It's Only Rock 'n' Roll de lema. Ese día Ahmet Ertegun anunció varios acuerdos: con Ruth Brown –tras la venta a Warner Bros.-Seven Arts, los nuevos dueños dejaron de pagarla y también a un puñado de artistas; dejó las cuentas a cero de los artistas cuyo balance con la compañía era negativo apareciendo como deudores [un write off], arregló las cuentas de los 20 últimos años desde que Steve Ross (Kinney) se hizo con la empresa, y anunció la creación de la Fundación de Rhythm & Blues, a la que donó dos millones de dólares. Esto forzó a los demás a seguir el ejemplo de Atlantic.

De todas las compañías independientes fundadas después de la Segunda Guerra Mundial la única que se mantiene en activo es Atlantic, sobreviviendo a sus fundadores.

Sam Phillips: Sun Records y sus dos estudios de grabación

Samuel Cornelius Phillips (Florence, 1923-Memphis, 2003) era el pequeño de ocho hermanos. Sus padres, humildes granjeros blancos, alquilaban las tierras que cultivaban. Su lugar de nacimiento es tan importante para la historia de la música popular como la ciudad, Memphis, en la que desarrolló su carrera profesional.

Florence, Alabama, también fue cuna de W. C. Handy[34], el Padre del blues. Es la población principal del área estadística metropolitana conocida como los Shoals («los bajíos»), que agrupa a cinco localidades de dos condados. Muscle Shoals es una de las cinco. El puerto fluvial de Florence a orillas del río Tennessee, principal afluente del río Ohio[35], permitía las comunicaciones a lo largo de mil kilómetros de recorrido entre pueblos y ciudades de Alabama, en tierras descubiertas por Hernando Soto, y los vecinos estados de Misisipi y Tennessee.

Laborando en los campos de algodón, con su familia, Sam Phillips aprendió el blues de los trabajadores afroamericanos. En 1939 durante un viaje familiar a Memphis quedó prendado de Beale Street, donde se concentraba el ambiente musical. La música fluía desde el interior de los innumerables locales, en vivo o desde las rocolas. Sonidos en dura competencia con las esquinas tomadas por músicos de blues. En los inicios del blues la orquesta de W. C. Handy dominaba la escena. Luego, en la década de los treinta, llegaría la Memphis Jug Band de Will Shade (Ralph Peer los grabó). Mezclaban hillbilly, vodevil, bailes rurales y blues. Usaban mirlitones, tablas de lavar, tinajas, garrafas (jugs), cucharas, tuberías, recipientes, etc. Sus letras reflejaban la realidad de la noche de Memphis, entonces la ciudad más violenta de EEUU. Memphis, en esos días, era la única ciudad de EEUU en la que a las cinco de la madrugada seguía habiendo folklore.

El puerto fluvial de Memphis era parte fundamental en el transporte y distribución del algodón que llegaba del sur, desde el puerto de Nueva Orleans.

Un Phillips de dieciséis años tomó buena nota del ambientazo de la ciudad que se convertiría en capital de la música negra y del rockabilly. En el mismo estado de Tennessee se establecería la capital del country, Nashville.

La Gran Depresión unida a la muerte de su padre, en 1941, obligaron a Sam Phillips a dejar los estudios –en el instituto dirigía la banda de música–. Trabajó en una mantequería y en una funeraria. El giro sucedió cuando comenzó a pinchar discos de pizarra de 78 rpm en una radio de Muscle Shoals. Al control y al micro. El formato libre permitía poner todo tipo de música sin

barreras. En 1945 cambió de emisora y pasó a ser locutor y también técnico de sonido durante cuatro años. Estas experiencias radiofónicas sirvieron para familiarizarle con los aspectos técnicos de la grabación y reproducción de sonidos.

El 3 de enero de 1950 Sam Phillips abrió su primer estudio de grabación: Memphis Recording and Sound Service. Grababa de todo. Desde bodas o funerales hasta maquetas o grabaciones listas para ser prensadas. La primera sesión que vio la luz comercialmente fue un single de un pianista de blues, John Hunter, para 4 Star Records de Don Pierce (en los sesenta fue una figura importante del country de Nashville). En el asunto de grabar maquetas tuvo mucha más suerte: vencidas las reticencias iniciales –nadie se creía que grabar no iba a costarles dinero– los artistas empezaron a acudir. El primer nombre en aparecer que sería importante fue B. B. King y siguieron Howlin' Wolf, Elvis Presley, etcétera.

Al no tener una compañía propia la idea era mandar los acetatos de las maquetas a las discográficas. Un disc jockey local le habló de los Bihari y Modern Records. Contactó con ellos y recomendó a B. B. King. Los Bihari tenían dinero fresco: 78.000 dólares de la venta a Mercury de su fábrica.

Las primeras grabaciones de B. B. King, cuatro sesiones producidas por Sam Phillips, las editaron los Bihari en RPM Récords. Phillips no tenía contrato con B. B. King. Los Bihari ficharon al artista y nunca rubricaron el acuerdo al que habían llegado con Phillips. Simplemente pasaron de él y se quedaron con las grabaciones y con B. B. King. Durante todo este proceso asomó Howlin' Wolf. Phillips, confiando en la palabra dada, mandó los acetatos con dos canciones de la primera sesión. Chess Records desde Chicago estaba al acecho. Querían a Howlin' Wolf, y Phillips cedió ante la mala actitud de RPM y temeroso de que los Bihari volviesen a jugársela con el artista. De la primera sesión que Phillips produjo a Howlin' Wolf Chess y Modern sacaron dos caras A distintas y coincidieron en la B. Además, Chess pagó 300 dólares por una canción, «Rocket 88», otra candidata a ser el primer disco de rock 'n' roll. Los Bihari tenían la primera opción sobre lo que produjese Sam Phillips en su estudio. Formaba parte del contrato que nunca enviaron. Los hermanos Chess contrataron un disco que no pasó por las manos –o las orejas–

de los Bihari, porque nunca se molestaron en arreglar la situación contractual y los pagos a Sam Phillips. Los hermanos Bihari enfurecieron como sólo enfurecen los sinvergüenzas cuando los pillan en un renuncio y reciben una dosis de su propia medicina.

Ike Turner insiste en que «Rocket 88» no es el primer rock 'n' roll grabado, pero sí el tema que abrió el paso. Quienes defienden que fue la primera canción apuntan varias razones. Una: el sonido (distorsionado) de la guitarra eléctrica. El amplificador se había averiado e intentaron arreglarlo, parchearon y finalmente a Phillips le gustó cómo sonaba quedando registrado para la posteridad. Otra: se apuntaba parte de la iconografía básica del rock 'n' roll, chicas y coches. Rocket 88 era un nuevo modelo de la marca Oldsmobile –en la canción van en un descapotable–. Más: tenía piano, de boogie woogie, y la introducción tocada por el propio Ike Turner fue calcada en el «Good Golly Miss Molly» de Little Richard. Para añadir una pizca de confusión a la situación, en los créditos aparece Jackie Brenston como autor y artista: Jackie Brenston and His Delta Caps. Parece ser que la composición es de Ike Turner, aunque no es descartable que Brenston improvisase o retocase parte de la letra. Brenston era uno de los saxofonistas de la banda de Turner, Ike Turner and His Rhythm Kings quienes además tocaban en la grabación. Al menos Brenston cantaba en el disco. Chess editó el disco en abril de 1951 y estuvo cinco semanas n.º 1 en la lista de rhythm & blues. A los dos meses Bill Haley and The Saddlemen (saddle significa «silla de montar») hicieron su cover. Y aquí también hay quien dice que esta versión es el primer rock 'n' roll grabado. Pero no tiene batería. La influencia country de Haley –desde el nombre del grupo– es patente. Podría ser rockabilly, mas volvemos a lo de la batería. Sí es cierto que Bill Haley produce la fusión del country y el rhythm & blues.

A Sam Phillips le rondaba la idea de montar su propia compañía. Si quería al artista no bastaba con grabarle, tenía que editarle. No se veía de mánager o agente. Otro motivo de preocupación era mejorar las condiciones técnicas del estudio. Se hizo con la Ampex y poco después consiguió otra. Con las dos logró ese eco de la voz de Elvis. En 1952 inauguró el nuevo estudio, Sun Studio, y presentó la discográfica, Sun Records, la cual no empezó realmente a funcionar hasta el año siguiente –con su hermano Jud había

conseguido capital del dueño de Bullet Records, conocedor del negocio–. Ike Turner era el cazatalentos exterior. Phillips supervisaba y el estudio era su vara de medir.

De la banda de Howlin' Wolf, fichado por Chess tras ganar el contencioso legal a Modern, Phillips reclutó a James Cotton, quien tocaba la armónica y en 1955 sustituyó a Little Walter en la banda de Muddy Waters. Cotton debutó con Sun Records en 1953 al igual que Billy The Kid Emerson.

William Robert Emerson (Tarpon Springs, Florida, 1925), hoy conocido como Reverendo William R. Emerson, fue el cantante de los Kings of Rhythm de Ike Turner desde 1953. En 1955 se fue a Vee-Jay y luego a Chess. De su paso por Sun quedan cinco discos y dos composiciones destacadas: «When It Rains, It Really Pours», que grabó Elvis, y «Red Hot», convertida en clásico del rockabilly en la versión de Billy Lee Riley de 1957, también de Sun y con Jerry Lee Lewis al piano. Ese mismo año Bob Luman de Imperial grabó una versión de «Red Hot» más roquera con su grupo, en el que estaba James Burton de guitarrista. Ricky Nelson la escuchó con Lew Chudd en la oficina de Imperial Records e inmediatamente decidió fichar a Burton para su banda. The Beatles –George Harrison– cantaban «Red Hot» en Hamburgo. Resucitaba en 1977 con Robert Gordon acompañado de Link Wray. Se puede decir que de todos los artistas y autores afroamericanos de Sun, quien influyó más directamente en los intérpretes blancos fue Billy The Kid Emerson.

Rufus Thomas con «Bear Cat» en 1953 logró el primer éxito de Sun: n.º 3 en rhythm & blues. Thomas –quien triunfaría con Stax en los sesenta– ya había sido producido por Sam Phillips para Chess y gozaba de reconocimiento en Memphis por su labor en la radio. «Bear Cat» era una canción respuesta al «Hound Dog» de Big Mama Thornton, compuesta por Leiber y Stoller. Don Robey era el editor original y acusó a Sun y a Phillips de plagio. El fallo fue no incluir a los autores originales; en los créditos sólo aparecía Phillips –la nueva letra era suya, aunque recogía fragmentos del original–. Phillips se pasó de listo. Asunto grave que suponía hacer frente a provisiones de fondos que afectaron negativamente a la tesorería de Sun Records. Y que probablemente influyeron en la decisión de traspasar a Elvis Presley a RCA. Al menos lo puso en el mercado.

Columbia se interesó por Presley. Atlantic ofertó hasta cerca de los 30 mil dólares según Wexler (había indicios de arrepentimiento en sus palabras por no haber pujado más fuerte o no haber encontrado soluciones de financiación). Se quedaron cortos ante los 40 mil –319.589 euros– de RCA, apoyada por la editorial Hill & Range de Jean Aberbach y su hermano Julian. Hill & Range aportó 10 mil dólares, justo la cantidad que marcó la diferencia sobre la oferta de Atlantic. Esta operación la estructuró Tom Parker, el nuevo representante del cantante, con RCA Victor, a través del director artístico Steve Sholes y el abogado de la compañía H. Coleman Tiley III. La venta y el fichaje se cerraron en noviembre de 1955. Con el contrato de venta –35 mil dólares– Sam Phillips saldaba los pagos debidos a Elvis por los royalties devengados, 5.000 dólares. La nueva discográfica pagaba a Elvis a fondo perdido una cantidad similar como prima de fichaje. RCA no sólo contrataba a Presley, también se hacía con todo el material grabado por Sun. Era el contrato más caro hasta la fecha –el posterior de Ray Charles con ABC superaría todas las marcas–. RCA reeditó los cinco sencillos editados por Sun un mes después de la firma y se reservó los inéditos.

Elvis se dejó caer por los estudios de Sun por primera vez en 1953 con dieciocho años. Era conductor de camiones. Dijo que quería grabar un acetato para su madre –suena a excusa: no tenían dinero para un tocadiscos–. En esa primera sesión grabó dos temas. Sam Phillips no estaba y Marion Keisker se encargó de la grabación. Gustó. Ella se quedó con sus datos de contacto. Elvis volvió un par de veces más, para hacer otro acetato y una prueba. Estaba nervioso. No funcionó, pero Phillips estaba atento a las recomendaciones de su ayudante: ella pensaba que Phillips tenía ahí lo que andaba buscando. El convencimiento de Phillips podía plasmarse: sabía que si encontraba un blanco «negro» se haría millonario.

Marion Keisker era una mujer polifacética: trabajaba en una emisora de radio de Memphis (locutora y luego gerente), fue ayudante de Phillips en Sun y oficial del Ejército (coincidió con Elvis en Alemania). Fue la primera en grabar a Elvis (una casualidad por la ausencia de Phillips, pero lo que realmente cuenta fue su tenacidad: convenció a su jefe y de eso era consciente Elvis).

Finalmente, Sun organizó una sesión. A la cuarta visita al estudio fue la vencida: el 5 de julio de 1954 fue la fecha escogida para grabar su primer sencillo. Elvis se presentó vestido de rosa, pantalones y camisa. Y, para rematar, zapatos blancos. El rosa hacía furor y el Cadillac de ese color –pink Cadillac– era el gran objeto de deseo. Elvis acabó teniéndolo y lo usaba para las giras. Modas aparte en esa primera sesión no pasaba nada. Por las canciones elegidas, los nervios, lo que fuese, aquello no marchaba. Hacia el final del día Elvis agarró una guitarra y empezó a vacilar con un blues rápido de mediados de los cuarenta de Arthur Big Boy Crudup. Los músicos se apuntaron –Bill Black al contrabajo y Scotty Moore a la guitarra eléctrica–. El ambiente se caldeó. Phillips puso la cinta a grabar. A la mañana siguiente le pasó acetatos a tres disc jockeys de la ciudad. Su amigo Dewey Phillips –quien le había puesto en contacto con los Bihari y habían montado juntos un sello que sólo editó un single– estrenó el tema el 7 de julio. Fue la locura: tuvo que pincharla 14 veces. Faltaba la cara B por grabar. Se apresuraron y grabaron «Blue Moon Of Kentucky» de Bill Monroe. El 19 de julio el disco salía a la venta. Vendió 20 mil unidades. No eran suficientes para entrar en la lista nacional, pero había prendido la mecha. El ruido de Memphis llegó (amortiguado) a Nueva Orleans y Nashville. Nacía una estrella. Y la subcultura del rock 'n' roll se convertiría un par de años después en «cultura de masas».

El segundo single de Elvis Presley no se hizo esperar: el 10 de septiembre entraba de nuevo en los estudios Sun. «Good Rockin' Tonight» de Roy Brown de cara A. Elvis se basó en el original de Roy Brown más que en la energética versión de Wynonie Harris, que es la que había triunfado de verdad –n.º 1 en la lista race con King Records en 1948–. La cara B del disco «I Don't Care If The Sun Don't Shine» de Mack David (hermano de Hal, colaborador habitual de Bacharach) fue su primer tema en listas. Un modestísimo puesto 74 en la lista pop.

Con el paso del tiempo y el cambio de distribución a RCA, cada uno de estos dos primeros discos superarían el millón de copias vendidas. A mediados de los cincuenta los precios de lista de los singles de 45 y 78 rpm oscilaban entre 89 y 98 céntimos respectivamente[36]. En tiendas se ponían entre 1,10 y 1,25 dólares de PVP, dependiendo de las condiciones de cada cliente. Por

volumen de compra los distribuidores y mayoristas podían llegar a obtener descuentos de hasta el 40 por 100 del precio de lista.

Elvis Presley (Tupelo, 1935-Memphis, 1977), nacido en un pueblo de Misisipi de menos de siete mil habitantes en los treinta, llegó a Memphis con trece años. Sus padres eran de origen escocés, irlandés, normando, alemán y dicen que su bisabuela materna era cheroqui –una explicación a ciertos rasgos exóticos que tanta fuerza imprimían a su rostro–. A los diez años le regalaron una guitarra por su cumpleaños. Aprendió a tocar con dos tíos y el nuevo pastor pentecostal de la iglesia a la que acudía con su madre. A su llegada a Memphis, primero vivieron en habitaciones alquiladas hasta que les concedieron una vivienda social, en un barrio del uptown, cercana a Beale Street y a Lansky Brothers, la sastrería que a lo largo del tiempo vistió a Count Basie, Duke Ellington, B. B. King, Roy Orbison, Isaac Hayes y al propio Elvis. Es en este nuevo barrio donde conoce a los hermanos Burnette, Dorsey y Johnny, con quienes compartió clases de guitarra y ensayos. Aquí se derrumba otra leyenda urbana: sí, sabía tocar la guitarra.

Presley tenía algo en la voz que Phillips captó enseguida. El timbre, la entonación, la profundidad, aportaban un rango de interpretación realmente personal. En su garganta cabía el hillbilly y el rhythm & blues. Algo prodigioso unido a un indudable atractivo físico y unos movimientos producto de los primeros nervios –el tic de las piernas– que pronto se convertirían en marca de la casa. Y poseía una habilidad innata para reproducir todo lo que escuchaba. Jerry Leiber maliciosamente comentaba que lo copiaba todo –Leiber nunca fue demasiado favorable en sus comentarios respecto a Elvis y siempre añadía, para suavizar[37], una coletilla sobre sus méritos profesionales–. Hay que destacar que si no sabes leer y escribir música cantas o tocas de oído: repites lo que escuchas.

En el año y medio que Elvis permaneció en Sun grabó material para cinco discos y aún sobró o se perdió algún registro como «When It Rains, It Really Pours», que regrabaría en los sesenta con RCA, y esa vez sí se editaría. En los archivos de Sun que pasaron a la multinacional figuran temas como «Just Because» y «Blue Moon» que aparecerían en su primer LP y que RCA Victor editaría en un sencillo. RCA estaba detrás del single a 45 rpm y editó en ese

formato todos los discos de Elvis con Sun. Los cinco sencillos de Sun fueron:

Edición	Cara A	Cara B
19-07-1954	«That’s All Right»	«Blue Moon Of Kentucky»
25-09-1954	«Good Rockin’ Tonight»	«I Don’t Care If The Sun Don’t
28-12-1954	«Milkcow Blues Boogie»	«You’re A Heartbreaker»
10-04-1955	«Baby Let’s Play House»	«I’m Left, You’re Right, She’s
6-08-1955	«I Forgot To Remember To Forget»	«Mystery Train»

«Baby Let's Play House» fue top 5 en la lista country. «Mistery Train» fue top 10 y su cara A «I Forgot To Remember To Forget» supuso el primer n.º 1 en la carrera de Presley, en country. El fichaje por RCA ampliaría su mercado nacional y abriría fronteras. La entrada del batería D. J. Fontana para los directos asentó al grupo y desde el sillín de mando pilotó con sus baquetas el cambio: primero rockabilly y luego rock 'n' roll.

El primer disco de repertorio «fresco» para RCA se editó en enero de 1956. Fue firmar, preparar y entrar el 10 de enero en los estudios RCA de Nashville, responsabilidad de Chet Atkins a las órdenes de Steve Sholes, quien produjo la sesión. El 27 de enero se ponía a la venta, a 45 y 78 rpm, con «Heartbreak Hotel» de cara A. En esa primera sesión también se grabó «I Got A Woman» de Ray Charles (Atlantic) y «Money Honey», la composición de Jesse Stone para el debut de Clyde McPhatter y The Drifters (Atlantic). Dos n.os 1 de rhythm & blues. A Elvis y su grupo The Blue Moon Boys, con batería, les apoyaron un coro, el piano de Floyd Cramer y la guitarra rítmica del excelso Atkins, quien emocionado llamó por teléfono a su mujer para que se acercase inmediatamente al estudio.

El impacto fue inmediato. «Heartbreak Hotel» fue n.º 1 pop y country además de top 3 en rhythm & blues. Era la segunda vez que sucedía que una canción aparecía de esa forma en las tres listas. Tan sólo se le había adelantado Carl Perkins con su «Blue Suede Shoes», en Sun Records, producido por Sam Phillips: n.º 1 country, n.º 2 pop y n.º 3 rhythm & blues. En abril el «hotel corazón roto» ya llevaba un millón de sencillos vendidos. Sobrepasó los dos sólo en EEUU. El tema se abrió al mundo. Fue n.º 1 en Italia y Canadá, n.º 2 en Reino Unido, 3 en Australia. Éxito en Francia, Alemania, Holanda, Suecia, España, etc. Todo en la canción rompía moldes. El sonido, la instrumentación con esos guitarrazos y el piano –Cramer tenía un estilo propio que popularizó y Dylan replicaría en «If Dogs Run Free» del LP New Morning– añadiendo sutileza a la omnipresente voz de Elvis, quien jugaba con el silencio entre parón y parón de los músicos. Aún hoy suena innovador, aunque el final sea un poco deslucido. La canción tenía «duende». Influyó a toda una generación de cantantes y músicos británicos: desde John

Lennon hasta Robert Plant, pasando por Keith Richards o George Harrison.

En «Heartbreak Hotel» encontramos a la segunda mujer decisiva en la carrera profesional de Evis: Mae Boren Axton, conocida como la Reina Madre de Nashville. Suya es la letra, basada en una rocambolesca historia real que culminó con un suicidio. El compositor Tommy Durden, autor de la música, le pasó el recorte de periódico que relataba los hechos. Mae Boren Axton además fue decisiva en el fichaje de Elvis por RCA: fue ella quien insistió a Steve Sholes. También fue vital en la asociación de Presley con el Coronel Tom Parker: les presentó y convenció a Elvis de lo importante que sería tener a Parker de representante. Mae Boren Axton es la madre del cantante, autor, actor y guitarrista Hoyt Axton.

La televisión desempeñó un papel fundamental. Con RCA consiguió exposición nacional y el Coronel Tom Parker jugó las cartas con maestría. Montó una industria alrededor de Elvis Presley: le convirtió en una máquina de hacer dinero. De la pequeña pantalla Presley saltó a la grande en tiempo récord. Parker fijó en poco tiempo un caché de un millón de dólares por película y la mitad de los beneficios. Rodó 31. La primera Love me tender es de 1956. El éxito de la canción hizo cambiar el título de la película. Elvis la cantó en el show de Ed Sullivan unos días antes de que el single se pusiese a la venta y a un mes del estreno de la película. Otra locura: los prepedidos se dispararon y alcanzaron el medio millón de unidades. Era la primera vez que esto sucedía en la industria del disco. Debutó al n.º 2 de la lista pop y fue n.º 1. En country y rhythm & blues alcanzó el n.º 3. Vendió más de tres millones de unidades.

La primera aparición nacional de Elvis en televisión fue el 28 de febrero de 1956, en el programa de los hermanos Dorsey Stage Show de la CBS. En los dos meses siguientes actuó en cinco programas más. La ola de protestas conservadoras no se hizo esperar. Algunos juzgados demandaron que eliminase los movimientos obscenos sobre el escenario.

En abril y junio estuvo en la última temporada del programa de Milton Bearle (NBC). Más protestas que encontraban eco y apoyo en

la prensa escrita –incluido el New York Times– y Ed Sullivan, el rey de la tele de «variedades», le declaró no apto para su programa. Se comería sus palabras y lo pagó bien caro, a precio de oro.

Mientras tanto los ratings subían. El segundo programa de Bearle había resucitado la decaída audiencia del show. Y Parker empezó a querer cobrar a las televisiones.

Steve Allen (NBC) competía en la misma franja horaria con el imbatible Sullivan (CBS). Presley estuvo en el programa de Allen el 1 de julio. Fue la primera vez que superaba a Sullivan. Este reaccionó y contrató tres apariciones de Presley por 50 mil dólares. La primera, el 9 de septiembre de 1956. Cantó «Love Me Tender» y «Don't Be Cruel». Unos 60 millones de estadounidenses vieron a Elvis. El 82,6 por 100 de la audiencia estaba pegada al televisor. Al día siguiente los guardianes de la moral empezaron a quemar sus discos y llamaron a boicotear las tiendas que los vendiesen. Los Ciudadanos Blancos del Norte de Alabama –North Alabama White Citizens– manifestaron que «el rock 'n' roll es parte de una conspiración para socavar la moral de nuestros jóvenes y de la nación. Es sexual, inmoral, y… junta a la gente de las dos razas». El arzobispo de Chicago, el cardenal Samuel Stritch, prohibió el rock 'n' roll y el rhythm & blues en los centros de enseñanza católicos porque «sus ritmos alientan comportamientos hedonistas entre la juventud».

Unos datos para hacerse una idea de la dimensión del acontecimiento que supuso Presley en su primera noche en el programa de Sullivan: The Beatles en el programa de Sullivan alcanzaron el 60 por 100 de rating; el evento deportivo más importante de la televisión estadounidense es la Super Bowl y la más vista, en 2015, obtuvo un 47,6 por 100. En 1981, cuando gestioné la primera visita a España de Bruce Springsteen –actuó en Barcelona–, dimos un paseo visitando las maravillas de Gaudí. Ante la Sagrada Familia el Boss se paró y tras una pausa me comentó: «He sentido lo mismo que cuando vi a Elvis por primera vez en el programa de Ed Sullivan». ¡Puro rock & roll!

Entre «Heartbreak Hotel» y «Love Me Tender» hubo otro hito: el sencillo con «Hound Dog» y «Don't Be Cruel». Un triple n.º 1: country, pop y rhythm & blues. Un caso único hasta entonces.

Sobrepasó los cinco millones de copias vendidas en EEUU y otras tantas en el resto del mundo. Volvió a ser n.º 1 en Italia, que junto con Reino Unido era su mercado europeo más potente. Al año siguiente repitió hazaña y volvió a ser triple n.º 1 –¡tres veces!– con «All Shook Up», compuesta junto con Otis Blackwell y que supuso su primer n.º 1 británico —también lo fue en Italia–, «Teddy Bear» y «Jailhouse Rock», el «Rock de la cárcel» de Leiber y Stoller para la película del mismo título.

«Hound Dog» inicialmente era la cara B, luego fue la A y finalmente doble cara A. Es uno de los temas con más complicaciones autorales. Comenzó con Johnny Otis apuntándose junto con Leiber y Stoller como autor –eran menores y Otis perdió en los tribunales. Siguió con los discos respuesta, especialmente aquel que Sam Phillips grabó a Rufus Thomas. Robey demandó a todos. Las decisiones judiciales crearon precedentes y las discográficas dejaron de grabar «respuestas» a los hits del momento.

Mientras el establishment seguía despotricando de Elvis, sobre todo de «Hound Dog», en otra parte del país, en Minnesota, Bob Dylan decidió dedicarse a la música tras oír al «sabueso» de Elvis en la radio.

«Don't Be Cruel» era de otro grande, Otis Blackwell –no confundir con Bumps Blackwell–, quien aceptó compartir los derechos de autor con Presley. Sería una norma porque si Elvis grababa un tema tuyo ingresabas unos dineros equivalentes a la venta de medio millón de discos.

RCA capitalizaba no sólo con los sencillos. También con las bandas sonoras y los LP de Presley. Para la primera película sacaron un EP con cuatro canciones de Love me tender. Pasaron del medio millón de ejemplares.

Para el primer LP, propiamente dicho, se contaba con material inédito de Sun más los temas grabados a principios de enero de 1956, durante la primera sesión en los estudios RCA de Nashville, y la segunda tanda de finales de ese mes, en Nueva York. En «la ciudad que nunca duerme» registraron cuatro temas, entre ellos «Blue Suede Shoes» de Carl Perkins (Sun Records) y «Tutti Frutti» de Little Richard (Specialty Records). Curiosamente «Heartbreak

Hotel» no formaría parte del repertorio de este LP. El álbum con la mítica portada –Elvis con una guitarra acústica (española), cuyo diseño The Clash homenajearon en London Calling– se publicó en marzo. Fue n.º 1 –también en Reino Unido– y tiene el atributo de ser el primer LP de RCA en facturar un millón de dólares: vendió 360 mil unidades el primer mes (a 3,98 dólares). La compañía tenía otro best seller: Calypso de Henry Belafonte. Ambos fueron los primeros LP de la historia en sobrepasar el millón de unidades vendidas.

El otoño de 1956 editaba su segundo LP Elvis. Estuvo cuatro semanas n.º 1. Era la primera vez que un artista tenía dos álbumes n.os 1 en el mismo año. En febrero de 1957 ya había sobrepasado el medio millón de unidades. Elvis eligió personalmente los tres temas de Little Richard: «Long Tall Sally» (Robert Blackwell, Enotris Johnson, Richard Penniman), «Rip It Up» y «Teddy Bear», ambas de R. Blackwell y John Marascalco. Sholes de RCA pidió temas a los autores de «Hound Dog» y «Don't Be Cruel». Leiber y Stoller entregaron «Love Me» y Otis Blackwell «Paralyzed». Chet Atkins y Boudleaux Bryant[38] colaboraron con una balada country.

Antes de aparcar momentáneamente a Elvis para volver a Sun Records, hay que destacar que en el periodo de 1960 a 1962 Elvis Presley entró definitivamente en España. En 1960 logró su primer n.º 1: «It's Now Or Never», cuya melodía está inspirada en la napolitana «O Sole Mio». Este tema sobrepasó los 20 millones de unidades vendidas en todo el mundo. No sólo encabezó la lista en España también lo hizo en EEUU y Reino Unido, además de en varios países europeos. Es su éxito más internacional y el más vendido de su carrera. En 1961 colocó cuatro sencillos simultáneamente entre los 20 más vendidos de España. El 14 de abril, día de la República, «Surrender», su versión –pasada por el filtro de Pomus y Shuman– de otra napolitana, «Torna A Surriento», subía al 5; «Are You Lonesome Tonight» se mantenía en el 6; «Wooden Heart», basada en un tema tradicional alemán y parte de la banda sonora de G. I. Blues, era el 8, y el «It's Now Or Never» bajaba al 13 desde el 9. En 1962 logró su segundo n.º 1 español: «Return To Sender», de Otis Blackwell y Winfield Scott, un pelotazo mundial que también encabezó las listas en Reino Unido, Canadá, Australia, Irlanda, Suecia y Noruega. Fue n.º 2 en Italia y EEUU –y

5 en rhythm & blues– y top 10 en el resto. Pertenecía a la película Girls! Girls! Girls!

La carrera cinematográfica de Elvis está infravalorada. Su impacto y proyección desde la gran pantalla le situaron codo a codo con las mayores estrellas del mundo del espectáculo. Su popularidad se multiplicó a nivel global. Algo impensable si sólo se hubiese dedicado a la música. Las películas de entonces son los vídeos de YouTube de hoy. El repertorio que interpretaba en las mismas se ha ido viendo y algunos de sus mejores temas pertenecían a las bandas sonoras. Es obvio que algunas películas no dieron la talla. De todas formas, hay tres que destacan por encima de las demás:

• Jailhouse Rock (El rock de la cárcel) de 1957 dirigida por Richard Thorpe es la tercera película protagonizada por Elvis Presley. La trama de la cinta es la historia de un joven airado, de puño fácil, condenado a dos años de prisión por homicidio involuntario. Su compañero de celda, cantante y guitarrista, descubre su potencial artístico y le forma. Al salir de la cárcel inicia su carrera musical. A medida que triunfa su egocentrismo crea problemas de relaciones. Acaba bien tras sucesivas complicaciones. La banda sonora fue un EP de cinco canciones, cuatro compuestas por Leiber y Stoller. Los problemas que la pareja de compositores causó desde el principio y su ambición de influir en la carrera de Elvis provocaron que el Coronel Parker los apartase del entorno del artista. Para empezar, no cumplieron con el plazo previsto para la entrega de las canciones que les habían encargado. Era un EP desde el principio (nunca se planteó que fuese un LP). Jean Aberbach, de la editorial que financió parte del fichaje por RCA, encerró a ambos autores en una habitación de un hotel de Nueva York y no los dejó salir hasta que cumpliesen con el encargo. A las cuatro horas entregaron un clásico como «Jailhouse Rock»[39] (triple n.º 1 en EEUU y también encabezó las listas en Australia y Reino Unido, donde fue su primer disco que debutaba al n.º 1, y top 10 en el resto de Europa) y «(You're So Square) Baby I Don't Care» que fue versionada por Buddy Holly, The Beatles, Cliff Richard, Led Zeppelin en conciertos, Joni Mitchell, Don McLean, Queen, Brian Setzer, Brian Ferry, etc. (en la grabación Presley tocó el bajo eléctrico). El EP fue el primer

n.º 1 de la recién estrenada lista de EP de Billboard y pasó de los dos millones de copias vendidas.

• King Creole (El barrio contra mí) de 1958 dirigida por Michael Curtiz (el de Casablanca) con Walter Matthau y Carolyn Jones. Fue Curtiz quien decidió que fuese en blanco y negro para añadir dramatismo al filme. Basada en una novela de Harold Robbins, la historia original transcurría en Nueva York y el protagonista era boxeador. Para el papel principal se consideraron a James Dean y Ben Gazzara. Al elegir a Elvis Presley, tras el fallecimiento de Dean, la acción se trasladó a Nueva Orleans y el boxeador se convirtió en cantante. La incorporación a filas de Elvis se retrasó dos meses para finalizar el rodaje. Fue su cuarta película y la banda sonora su sexto LP. Alcanzó el n.º 1 en Reino Unido y el 2 en EEUU. Para la historia queda el primer sencillo «Hard Hearted Woman», n.º 1 de pop y n.º 2 de rhythm & blues, country y también en Reino Unido, compuesta por el afroamericano Claude Demetrius (también compuso para Louis Armstrong y sobre todo para Louis Jordan); Leiber y Stoller, quienes volvían a colaborar con el Rey, contribuyeron con dos joyas: «King Creole» y «Trouble»[40] (con alusiones a Bo Diddley y Muddy Waters); «Dixieland Rock» y «Don't Ask Me Why» son los otros dos temazos de la banda sonora. La cinta tiene un arranque magistral: las calles vacías del barrio francés que va despertando con los primeros trabajadores y repartidores (todos negros) al son de «Crawfish». Elvis desde una ventana de Bourbon Street se suma a la canción. Consideraba esta su mejor interpretación y la mejor de sus películas.

• Wild In The Country (El indómito) de 1961 dirigida por Philip Dunne fue su séptima película y la última en la que interpretó un papel dramático. Su personaje era el de un muchacho rural inadaptado del sur, procedente de una familia desestructurada. Una psicóloga interpretada por Hope Lange (tras rechazar Simone Signoret el papel por diferencias sobre las cantidades económicas) le reconduce: ingresa en la universidad y se hace escritor (ella descubrió sus posibilidades durante sus sesiones de terapia). En la primera versión ella se suicida. La mala recepción del público en los pases privados modificó el desenlace. La música tiene una función muy secundaria y no se planteó la edición de ninguna banda sonora. Un par de canciones grabadas para la cinta se incluyeron

como caras B de dos sencillos.

La lista de los 20 discos más notables de España la confeccionaba el chileno Raúl Matas, corresponsal de Billboard y responsable de Discomanía, el programa de la SER que recogía llamadas de oyentes y reportes de las principales tiendas. Elvis competía en abril de 1961 con el canadiense Paul Anka (dos canciones), Neil Sedaka, Dúo Dinámico, Adriano Celentano, Teen Tops –con «La Plaga», el «Good Golly Miss Molly» de Little Richard en español– y The Shadows. 11 de los 20 discos eran hijos de la era del rock 'n' roll o directamente relacionados con sus creadores. Al franquismo se le había colado lo que tanto temían al otro lado del océano los blancos de Alabama y el cardenal de Chicago, entre otros. Las fisuras abiertas a finales de los cincuenta en España, desde la música popular, empezaban a ser profundos boquetes a principios de los sesenta. La música tomaba derroteros diametralmente opuestos a los poderes establecidos en ambos lados del Atlántico.

Con el paso del tiempo se produjo otro hecho: el primer disco que se anunció en España por televisión (1977) fue un doble de 40 grandes éxitos de Elvis Presley. Lo lanzó K-tel, multinacional canadiense dirigida en España por Alain Milhaud, leyenda viva del pop rock español.

Los números de Elvis en su país se resumen en 110 Discos de Oro, Platino y Multiplatino, entre sencillos, EP y álbumes. 170 canciones fueron éxito en listas. En todo el mundo vendió más de mil millones de discos, sumando todos los formatos, de los cuales 600 corresponden a ventas en EEUU. Según RCA es el artista más vendedor de la historia. Su fichaje por la multinacional reventó el mercado a partir de 1956. Ese año es el de la explosión mundial del rock 'n' roll, de la música y del baile (acrobacias incluidas). La fiebre se extendió a la velocidad del rayo. ¿Fue por Elvis? Indudablemente, pero no estaba solo. Había un movimiento, una estética, un concepto y si me apuran también una ideología, más bien una militancia, la de los jóvenes. Presley fue el catalizador, el Rey del rock 'n' roll, aunque él señaló a Fats Domino como merecedor del título.

Sam Phillips perdió una gran estrella porque escapaba a sus posibilidades: no podía ni tenía capacidad para manejar ese tsunami llamado Elvis Presley. Confiaba en su escudería. El dinero de la operación, más o menos, saneó sus cuentas –ardua misión para una independiente– y pudo afrontar las ediciones de Carl Perkins, Johnny Cash y Jerry Lee Lewis. También destinó una parte a su asociación con el dueño de la cadena de moteles Holiday Inn: entró en el accionariado justo antes del salto al negocio de hoteles nacionales y fundaron la primera emisora de radio con sólo mujeres en antena. Con los años la inversión en Holiday Inn salió redonda y a esa primera emisora siguieron otras, principalmente alrededor de la Florence de Alabama, su localidad natal. Posteriormente invirtió en una mina de zinc y en negocios petrolíferos.

Carl Lee Perkins (Tiptonville, 1932-Jackson, 1998), hijo de aparceros blancos de Tennessee, pobres de solemnidad, trabajaba en el campo de algodón desde los seis años. Al salir del colegio y en verano de 12 a 14 horas diarias a medio dólar por jornada. Carl y sus hermanos heredaban la ropa de los compañeros del colegio.

La afición musical de Carl Perkins proviene de las canciones religiosas blancas de la iglesia local y de los cantos de sus colegas afroamericanos de trabajo. De uno de ellos aprendió a tocar la guitarra. La primera que tuvo se la había hecho su padre con una caja de puros y el palo de una escoba. Cuando un vecino en apuros puso la suya a la venta el señor Perkins la compró por unos pocos dólares. Tenía unos cuantos años y el desgaste era más que notorio. Con trece años el joven Carl compuso su primera canción.

A principios de 1947 la familia se mudó al condado de Madison. La cercanía a Memphis amplió sus horizontes musicales a través de la radio. Formó un grupo primero con un hermano al que pronto se añadió el otro. Para finales de los cuarenta los hermanos eran asiduos de algunos programas locales de radio y actuaban en tabernas de los alrededores del condado. Y seguían manteniendo un trabajo de día.

En 1953 Carl Perkins se casó. Ella animó a su marido para que se centrase en la música cuando el último trabajo de Perkins pasó a ser temporal. Las actuaciones dejaron de ser sólo los fines de semana. Tocaba casi todos los días. Incorporó un batería. El rockabilly se

ponía en marcha. El verano del año siguiente escucharon la versión de Elvis de «Blue Moon Of Kentucky», la cara B de su primer disco con Sun. El tema formaba parte del repertorio habitual de los hermanos Perkins. Se empeñaron en ir a Memphis con el grupo para encontrar a sus almas gemelas. Consiguieron que Sam Phillips los escuchase. Pudieron grabar los tres hermanos más el batería.

Su primer disco con Sun en una filial llamada Flip, de marzo de 1955, presentaba en la cara A la primera canción que compuso «Movie Magg». Sin embargo, la que despertó cierto interés fue la cara B, un tema country también compuesto por Perkins. A Phillips le bastó y se animó a hacer otra sesión. Para el siguiente sencillo, que saldría ese otoño, variaron la fórmula visto el resultado anterior: la balada country, «Let the Jukebox Keep On Playing», en la cara A y el rockabilly «Gone, Gone, Gone» en la B. Este ya salió con la etiqueta Sun –Elvis estaba de salida y ya no hacía falta diferenciarlos mediante el truco de sellos distintos–.

****

You can burn my house, you can steal my car / Puedes quemar mi casa, robar mi coche,

drink my liquor from an old fruit jar / beberte mi licor del viejo tarro de fruta,

do anything that you wanna do / hacer lo que quieras,

but uh uh honey lay off of my shoes / pero cariño apártate de mis zapatos,

but don't you, step on my blue suede shoes. / pero no pises mis zapatos de ante azul.

Carl Perkins, «Blue Suede Shoes», 1956

El 19 de diciembre de 1955 Carl Perkins volvía a Sun Studios. De esa sesión se editó, el 1 de enero de 1956, «Blue Suede Shoes» de cara A y «Honey Don't» en la B. Cuentan que las emisoras locales de Jackson y Memphis empezaron a poner «Honey Don't» (años después la cantarían The Beatles, primero John en Hamburgo y luego Ringo en vinilo para el LP Beatles For Sale de 1965). Un DJ de Cleveland puso orden: programaba «Blue Suede Shoes» varias veces en su programa nocturno diario. El distribuidor pidió 25 mil discos. Sun tenía un éxito en ciernes. En Dallas se repitió lo de Cleveland con el añadido de la presencia de Perkins y la banda. Fueron cuatro fines de semana consecutivos en la ciudad texana, patrocinados por una emisora local.

El 17 de marzo Carl Perkins hizo su primera aparición televisiva: Ozark Jubilee, el primer programa que una cadena nacional (ABC) dedicaba al country. Perkins cantó las dos canciones del sencillo. A esa misma hora ese mismo día, Elvis Presley interpretaba su versión del «Blue Suede Shoes» por segunda vez en el programa de los Dorsey (CBS). Esa misma semana Carl Perkins se convertía en el primer artista country en tener un disco en la lista de rhythm & blues. Estuvo en el n.º 2 durante cuatro semanas. A la siguiente hubo que suspender la actuación en el show de Perry Como (NBC) por un trágico accidente de coche camino de Nueva York, para actuar en el programa. Chocaron contra una camioneta y murió su conductor, un granjero de cuarenta años. Perkins y Jay, uno de los hermanos Perkins, fueron hospitalizados. Jay fallecería un par de años después por complicaciones derivadas de los golpes recibidos.

Mientras Carl se recuperaba de las tres vértebras rotas, a mediados de abril, el disco llegaba al millón de copias vendidas. El primero de Sun. En la lista pop competía con «Heartbreak Hotel» de Elvis y se quedó en el 2. El rock 'n' roll dominaba la lista pop en 1956. La primera semana de mayo por primera vez cinco singles aparecieron simultáneamente en el top 10 de las listas de pop y rhythm & blues: «Heartbreak Hotel» (n.º 1 pop, n.º 6 rhythm & blues), «Blue Suede Shoes» (4 pop, 3 rhythm & blues), «Long Tall Sally» (9 pop, 1 rhythm & blues) de Little Richard, «(You've Got) The Magic Touch» (10 pop, 7 rhythm & blues) de los Platters y «Why Do Fools Fall In Love» (7 pop, 4 rhythm & blues) de Frankie Lymon and The Teenagers. En country el «zapatazo» fue n.º 1 tres semanas. En

Reino Unido fue top 10. Sun había saltado el charco.

«Blue Suede Shoes» es uno de los clásicos del rock 'n' roll más versionados de la historia desde su aparición, tanto en disco como en directo: Elvis Presley, Eddie Cochran, Bill Haley and His Comets, Buddy Holly, The Dave Clark Five, Mountain, The Plastic Ono Band con Lennon y Clapton, Ten Years After, Albert King, Black Sabbath, Jerry Lee Lewis, Johnny Rivers, Jimi Hendrix, Johnny Cash, Brian Setzer, Conway Twitty, Bruce Springsteen, etc. Un incombustible que en su letra refleja la actitud rocanrolera.

Carl Perkins es uno de los autores de rock 'n' roll que más cantaron The Beatles. En esta relación encontramos a Chuck Berry con nueve canciones; Perkins con seis; Leiber y Stoller, cinco; con cuatro figuran Carole King y Gerry Goffin, Little Richard (con o sin Robert Blackwell) y Larry Williams; Buddy Holly y Ray Charles con tres cada uno. Paul McCartney llegó a afirmar que de no haber existido Carl Perkins no habría habido The Beatles[41]. George Harrison, quien siempre reconoció la influencia del Perkins guitarrista, cantó una de las seis. Ringo se atrevió con «Matchbox», que también cantaría Lennon.

El piano de «Matchbox» en el disco de Carl Perkins lo tocó Jerry Lee Lewis. Fue durante esta sesión cuando surgió el Million Dollar Quartet: Elvis apareció en el estudio donde estaban Johnny Cash, Perkins y Lewis. Improvisaron canciones religiosas, country y de rhythm & blues. No se editaron hasta mucho después[42].

Una disputa contractual con Sam Phillips –cobraba un 3 por 100 de royalty y pedía un cinco para renovar, lo habitual de la época– alejó a Carl Perkins de Sun. Fichó por Columbia en 1958. Phillips dejó de pagar a Perkins. Tiempo después descubrió que las cuentas no cuadraban: de los 75 mil dólares recaudados por derechos de autor de «Blue Suede Shoes», generados el primer semestre de 1956, Perkins sólo recibió el 20 por 100. Phillips el restante 80 por 100. El autor percibía un porcentaje de comisionista y el editor bastante más que el autor (se solía acordar el 50 por 100 para cada uno). Otro detalle que desvela la personalidad de Phillips: en abril de 1956 a la salida del hospital tras el accidente y para celebrar el medio millón de copias de «los zapatos de ante azul» Phillips entregó a Perkins las llaves de un Cadillac. En la siguiente

declaración de royalties por ventas de discos, Sun había deducido el importe del coche.

El artista y autor demandó a Phillips, a Sun y a la editorial. Hasta 1967 no comenzó a clarificarse el asunto. Perkins cobró 12 mil dólares –78.101 euros de hoy– de atrasos por las regalías de discos vendidos. En 1978 el proceso legal por el asunto autoral y editorial concluyó: le pagaron 36 mil dólares –124.132 euros– y recuperó el 100 por 100 de los derechos de las obras compuestas durante su estancia en Sun.

La carrera de Perkins desde que dejó Sun no tuvo trascendencia discográfica y se mantuvo como compositor y guitarrista. Escribió n.os 1 country para Patsy Cline, las Judd y Johnny Cash además de éxitos para Dolly Parton y George Strait. Con Cash estuvo 10 años de músico en sus giras y a veces hacía de telonero. Hacían causa común frente a sus demonios. El alcohol en el caso de Perkins. Compuso un tema a medias con Bob Dylan y un dueto con Paul McCartney para su álbum Tug Of War de 1982. Tres años después el especial de televisión Blue Suede Shoes: A Rockabilly Session with Carl Perkins and friends se rodó en Londres con la participación de George Harrison, Eric Clapton, Dave Edmunds y parte de su banda, la sección rítmica de los Stray Cats (Lee Rocker y Slim Jim Phanton), Rosanne Cash, Earl Slick y Ringo Starr. Fue la actuación más emocionante de su vida. Se le saltaban las lágrimas al final.

Johnny Cash (Kingsland, 1932-Nashville, 2003) como su amigo Carl Perkins comenzó a trabajar de niño en un campo de algodón, en su estado natal de Arkansas, pero un año antes –a los cinco–. En 1950 se enroló en las fuerzas aéreas estadounidenses –cuatro años– y se licenció de sargento. Fue el radioperador que captó la noticia de la muerte de Stalin. Radio Liberty propagó la noticia. Cash se encontraba destinado en Alemania, donde descifraba los códigos morse del Ejército soviético. Su entrenamiento para el servicio de seguridad de la US Air Force transcurrió en San Antonio, Texas. Ahí conoció a quien sería su primera esposa. En septiembre de 1954 entraba a grabar para Sun. El orden de acontecimientos: en julio regresó de Alemania, se casó en agosto, se mudaron a Memphis y en septiembre grababa su primer disco.

El 1 de septiembre de 1954 Phillips producía las primeras canciones

compuestas por Cash: «Hey Porter» y «Cry! Cry! Cry!». Un trío: dos guitarras y un contrabajo. No se editaron hasta mayo del año siguiente. Nuevamente la cara B dio el vuelco: «Cry! Cry! Cry!» entró en la lista country que entonces se llamaba folk, se quedó en el 14 y vendió cien mil copias. Con el siguiente, «Folsom Prison Blues», acertaron a muy largo plazo. Se editó en diciembre de 1955 y es una canción símbolo de Cash. En 1968 la regrabó en directo en la prisión de Folsom. El recital fue recogido en el álbum At Folsom Prison. Carl Perkins estuvo reforzando con su guitarra al grupo de su amigo, ya con batería. 13 años después «Folsom Prison Blues» era n.º 1 de la lista country. La cara B de 1955 «So Doggone Lonesome» en su día fue n.º 4 de country.

El ruido discográfico más sus actuaciones en directo sembraban el camino para un gran éxito: «I Walk The Line», su primer n.º 1 country y top 20 pop. Permaneció 43 semanas en lista y sobrepasó los dos millones de discos vendidos. Editada en mayo de 1956 es una de las grandes canciones de Johnny Cash.

Sus siguientes n.os 1 country son de 1958 y coinciden con el año de su fichaje por Columbia: «Ballad Of A Teenage Queen» (n.º 14 de pop) y «Guess Things Happen That Way» (n.º 11), ambas compuestas por Jack Clement[43], el descubridor de Jerry Lee Lewis, quien las coprodujo con Sam Phillips.

Columbia cometió un error: no adquirieron el catálogo de Cash ni el material inédito de Sun, como sí hizo RCA con Presley. Cash tenía bastante material en los archivos de Sun. A cada nuevo lanzamiento de Columbia Records, Sun replicaba con otro disco. Situación atípica y perjudicial por la que Cash editaba dos novedades simultáneamente. El mercado, el público, los medios, no estaban preparados para semejante confusión. Phillips estaba en su derecho de actuar así, sin embargo, volvió a pasarse de listo manchando su reputación con otro caso conflictivo.

Johnny Cash publicó dos álbumes con Sun. Fue el primer artista de la casa en editar un LP. Debutó con Johnny Cash With His Hot And Blue Guitar (1957), producido por Phillips. A las canciones editadas en sencillo se añadían temas tradicionales, de Jerry Reed, Hank Williams y del propio Cash. El segundo Johnny Cash Sings The Songs That Made Him Famous (1958), coproducido por Phillips y

Clement, volvía a incluir «I Walk The Line» además de los nuevos sencillos –entre ellos los dos n.os 1 compuestos por Clement–, una de Hank Williams y dos versiones más. Estos dos long players, como los singles, están a un hervor del rockabilly, pero falta la batería. Esta llegaría coincidiendo con el cambio de compañía. En 1958 la incorporó a la banda para los directos y The Tennessee Two pasaron a ser The Tennessee Three. Desde las primeras grabaciones para Columbia la batería estaría presente. No en todos los temas. En el primer LP para Columbia aparece en tres canciones.

Cash, monstruo de la canción popular estadounidense, cantaba sobre trenes. Los rocanroleros sobre coches.

****

Cuando John Lennon conoció a Jerry Lee en 1973, se puso de rodillas y le besó los pies.

Charles White[44]

Esta anécdota que White recoge al final de su introducción a la biografía de Jerry Lee Lewis, en la misma onda que la realizada sobre Little Richard, viene avalada por testigos presentes en el backstage del club Roxy de Los Ángeles donde sucedió la escena. Está confirmada posteriormente en una entrevista reciente[45] en The Guardian, en la que el Killer confiesa que la admiración no era mutua porque The Beatles entonces no le decían mucho.

Jerry Lee Lewis (Ferriday, Luisiana, 1935), segundo de cuatro hermanos, nació en el seno de una familia empobrecida: su tatarabuelo, a quien le tocó la emancipación, era el propietario de la plantación Lewis en el nordeste del estado, frontera con Arkansas al norte y con Misisipi al este. La ciudad de Monroe se levanta sobre esa y otras tierras.

La madre de Jerry Lee trabajaba recogiendo algodón. El padre hacía

de todo: fue aparcero, carpintero, albañil y destilador ilegal de bourbon –pasó un año preso–. Llegaron a cambiar 13 veces de domicilio en un solo año.

La afición por la música viene de su padre, guitarrista y cantante que solía tocar con su cuñado el reverendo Swaggart. Jerry Lee empezó en la música con sus primos, el cantante vaquero Mickey Gilley y Jimmy Lee Swaggart, quien heredaría el puesto de su padre y se convertiría en un famoso telepredicador pentecostal. Los dos Lee, Jerry y el hijo del predicador, intentaban frecuentar el Haney's Big House, el único local que contrataba a artistas y músicos afroamericanos. Por ahí pasaron los mejores del momento: Duke Ellington, Champion Jack Dupree, Albert King, B. B. King, Muddy Waters, un joven Ray Charles, etc. Tenían jukebox. Haney, un afroamericano corpulento, era temeroso de Dios y del padre de Jimmy, el pastor Swaggart. Cuando descubría a los primos los echaba.

Jerry Lee Lewis se casó a los quince años por primera vez: a los tres meses de conocer a la hija de dieciséis de un predicador, quien le había contratado de pianista para sus sermones a su paso por el municipio. Ante la insistencia de su madre se matriculó para ser ordenado. Le echaron por tocar boogie woogie en misa. Volvió a casa. Por las noches tocaba en todo tipo de lugares y los domingos en las iglesias que solicitasen sus servicios. En una emisora de radio de Natchez (Misisipi) conoció a quien sería su segunda esposa. Se quedó embarazada. Sus hermanos llegaron cabalgando a buscarle, como en las películas del oeste, armados y con látigos. Se casó, pero ya estaba casado. Tenía dieciocho años. Seguía viviendo en casa de sus padres.

La primera prueba en Sun fue con Jack Clement. Phillips estaba de viaje. A su vuelta apreció lo que un entusiasmado Clement le mostraba. Era más country que lo que venía tocando en directo, pero el piano marcaba diferencias.

Jerry Lee Lewis era el único de todos los artistas de Sun que no disponía de grupo. Tan sólo un primo que tocaba el bajo –le acompañó a Memphis–. A lo largo de la prueba Clement llamó al guitarrista y al batería que acompañaban a Billy Lee Riley. Quedaron tan gratamente sorprendidos que añadieron a Jerry Lee

de pianista del grupo. Se llamaban The Little Green Men (los hombrecitos verdes) en alusión a la delirante «Flyin' Saucers Rock 'n' Roll» de Billy Lee Riley: los hombrecitos verdes que bajaban del platillo volante se ponían a bailar rock 'n' roll. El piano de Jerry Lee estaba en la grabación de Riley.

Lewis entró en el estudio para grabar su primer disco en noviembre de 1956. Clement volvió a llamar a los dos «hombrecitos verdes». Las canciones elegidas fueron una de Jerry Lee «End Of The Road» y una versión de «Crazy Arms», el gran éxito country de ese año. Ray Price había triunfado y la versión de The Andrew Sisters también. Jerry Lee la cantaba con aire vaquero –era un honky tonk– y añadía su personal estilo de piano con toques de Fats Domino y los que serían sus característicos «barridos» de teclado. Pasó de las 100 mil unidades vendidas.

La repercusión regional de «Crazy Arms» puso a Jerry Lee Lewis en la carretera: en su primera gira compartió cartel con Carl Perkins, Johnny Cash y Roy Orbison, recién fichado por Sun y producido por Clement.

Bajo la supervisión de Jack Clement grabaron «It'll Be Me» –un encargo de Phillips a Clement– y «Whole Lot Of Shakin' Going On», grabada dos años antes para OKeh Records[46] por Big Maybelle y producida por Quincy Jones. A Phillips esta última le parecía demasiado arriesgada y prefería la composición de Clement –en 1962, la versión de Cliff Richard and The Shadows logró el n.º 2 en Reino Unido y se extendió por el resto de Europa, Australia y Sudáfrica.

El amigo DJ de Phillips dictó el veredicto: la cara A sería «Whole Lot Of Shakin' Going On». Fuera de Memphis, la radio no parecía apoyar la canción, dando la razón a Phillips. En las gramolas sí funcionaba. Jud, el hermano de Sam Phillips, que terminaría siendo durante un tiempo el mánager de Jerry Lee Lewis, decidió buscarle una televisión en una cadena nacional. Fue a Nueva York y convenció a Steve Allen tras ser rechazado por Ed Sullivan. Se repetía la historia de Elvis: el programa de Allen superó la audiencia de Sullivan –y quedaban dos apariciones más en el programa de Allen–. Las ventas se dispararon y la radio se rindió. De las 30 mil unidades vendidas antes del show de Allen el disco

sobrepasó el millón de copias y en septiembre de 1957 fue dos semanas n.º 1 tanto en country como en rhythm & blues y top 3 en pop. Ese mes Lewis cumplió veintidós años. En Reino Unido fue n.º 8. Jerry Lee Lewis había reconstruido el tema original, variando la letra, acentuando la carga sexual, e incluyó una parte hablada antes del final, cuando la canción baja de intensidad antes del último estallido.

Su segunda esposa le abandonó. Vivía con su hijo en la casa de los padres de un ausente Jerry Lee. Se fue a vivir con su hermana. Lewis estaba instalado en casa de su primo, el bajista, quien además actuaba de road manager. Se enamoró de su hija de trece años. De la primera esposa ya estaba divorciado y los trámites del segundo divorcio estaban en marcha. Volvió a casarse. Lewis compró una casa con el primer pago de royalties de Sun por «Whole Lot Of Shakin' Going On» (40 mil dólares).

Tocaba grabar de nuevo. En octubre de 1957 entró en el estudio. Sam Phillips había conseguido una composición del afroamericano Otis Blackwell (Nueva York, 1931-Nashville, 2002), quien había quedado fascinado viendo a Lewis en el programa de Allen. Blackwell estaba en racha: Elvis había grabado sus «All Shook Up» y «Don't Be Cruel», ambas n.os 1. La que traía para Jerry Lee era pura dinamita: «Great Balls Of Fire». Se puso a la venta el 11 de noviembre. Llegó al millón en 10 días. Superó los cinco. Fue n.º 1 de country, 3 de rhythm & blues y 2 de pop –competía con «Jailhoue Rock» de Elvis y «Wake Up Little Susie» de The Everly Brothers (Cadence Records), ambas n.os 1 en las tres categorías. «Las bolas de fuego» en Reino Unido fueron n.o 1. Reventó el Apollo de Harlem en Nueva York: seis actuaciones diarias –cada pase eran cuatro temas– nueve días seguidos. El caché subió a 10 mil dólares la actuación. Esas navidades de 1957-1958 llenó 12 días –cinco pases diarios– el Paramount Theatre también de Nueva York. Batió los récords de asistencia de Johnnie Ray y Frank Sinatra.

En enero de 1958 volvía a grabar con el equipo habitual: Billy Lee Riley (guitarra), J. W. Brown (bajo) y Jimmy van Eaton (batería). Otra canción de Otis Blackwell: «Breathless». Permaneció 12 semanas en la lista pop, alcanzando el n.º 7. En rhythm & blues llegó al 3 y en country al 4. En Reino Unido fue 8. Pasó del millón

de copias y no vio un dólar.

En 1958 Sun tuvo un gran éxito con un instrumental de Bill Justis, «Raunchy», que como señala Broven[47] suele pasar desapercibido ante la avalancha de Cash, Lewis, Perkins y Presley. Editado por la filial Phillips International fue n.º 1 de rhythm & blues y 2 en pop. Las versiones de Ernie Freeman (Imperial) y Billy Vaughan (Dot) fueron ambas top 10. Buen negocio editorial.

El 22 de mayo de 1958 Jerry Lee Lewis aterrizaba en Londres. Sería su primera gira internacional. 27 fechas por 100 mil dólares con un fijo garantizado para Lewis de 26 mil. La prensa descubrió la edad de la tercera esposa. Jerry Lee cándidamente explicó a algunos medios su bigamia por cuestiones de calendario. La tormenta se desató: después de la cuarta gala tuvieron que suspender la gira. El asunto fue tratado en el Parlamento británico y cruzó el Atlántico. Desde los púlpitos los predicadores se cebaron: quienes arremetían contra el rock 'n' roll encontraron la mejor prueba para seguir intentando salvaguardar la moral de la nación. Quemaron sus discos. Las radios recibían cartas y llamadas de protesta. Despareció de las programaciones. En junio se volvió a casar con su tercera esposa, de manera formal, para amortiguar daños.

Tardó cuatro años en volver a Reino Unido, justo después de la trágica muerte de su hijo con su tercera esposa, la menor. La recepción fue entusiasta. Mientras su carrera en EEUU pasó del estrellato al anonimato, seguía siendo una estrella en Reino Unido y los países del continente bajo su influencia directa –Holanda, los países escandinavos y en menor medida Francia–. En Newcastle, primera parada de la gira, quisieron sacarle a hombros.

Don Arden controlaba el mercado de los roqueros estadounidenses en Reino Unido y el continente europeo. En esta ocasión además organizó Rock Across the Channel: el Royal Daffodil cruzaría el Canal de la Mancha con Jerry Lee Lewis actuando –además de tres bandas inglesas–. El ferrocarril británico organizó varios trenes especiales para llegar al puerto de embarque. La fama de la puntualidad del servicio ferroviario de las islas quedó en entredicho. Varios llegaron tarde para tan sólo observar como el barco partía hacia su destino francés. Al llegar al puerto de Boulogne-sur-Mer, al norte de Francia y perteneciente al Paso de

Calais, Jerry Lee Lewis desembarcó y se encaminó al casino. Los pasajeros marcharon detrás de él como si fuesen conducidos por el flautista de Hamelín. Los gendarmes habían rodeado el casino. Practicaron algunas detenciones. En el viaje de vuelta Jerry Lee Lewis tocó durante una hora y media. Amplió su repertorio a temas poco habituales.

Antes del regreso a casa apareció, junto a The Rolling Stones, en el programa musical de televisión Ready Steady Go! del canal ITV, la única competencia de la BBC. Y rodó un especial para Granada, el canal de Mánchester asociado a ITV y con cobertura en el norte de Inglaterra. Participaron The Animals y Gene Vincent. Varios clips de esa actuación aún son usados hoy en día en documentales y reportajes sobre el wild man de Luisiana.

Jerry Lee Lewis abandonó Sun Records indignado con Sam Phillips. No sólo había dejado de apoyar su carrera discográfica cuando estalló el escándalo –una inmortal como «High School Confidential» se coló en el top 10 de country y rhythm & blues y en el top 20 de pop gracias al impulso de la película del mismo nombre– también hubo problemas de pago con los royalties–. En todo este tiempo sólo cobró tres talones: el primero de 300 dólares, el segundo fue el ya referido de 40 mil y uno último de 39 mil. Phillips tuvo retenido a Lewis hasta que expiró el contrato firmado por cinco años más las renovaciones automáticas. Aquí tenemos a un blanco explotando a otro. En realidad, habría que decir a otros. Lewis acabó firmando por Smash, una filial de Mercury.

En los años que estuvo en Sun y a pesar de los resonantes éxitos sólo publicó dos álbumes. El primero es de 1958 y no incluía sus dos mayores hits: «Great Balls Of Fire» y «Whole Lot Of Shakin' Going On». Respondía a una errónea teoría sobre que la inclusión de éxitos «vivos» podía perjudicar las ventas de los sencillos y los EP –por otra parte, los 12 temas del LP se editaban también en tres EP–. El segundo, de 1961, Jerry Lee's Greatest! ya traía las bíblicas bolas de fuego, pero no la del meneo, que nunca fue del agrado de Phillips.

El tercer álbum, ya fuera de Sun, fue el definitivo. En Live At The Star Club, producido por Siggi Loch[48] en Hamburgo, interpretó los mejores temas. Loch era el responsable de jazz en la Philips

alemana. Cuarenta años después fundó ACT Records dedicada al nuevo jazz y grabó a flamencos como al excelente guitarrista Gerardo Núñez. En 1992 produjo el proyecto Jazzpaña: The Mendoza-Mardin Project. Mendoza es Vince Mendoza, quien dirigió la orquesta de la WDR y Mardin es el Arif Mardin de Atlantic. Los músicos de jazz invitados fueron Michael Brecker (saxo tenor), Al di Meola (guitarra), Peter Erskine (batería), Dieter Ilg (bajo), Steve Khan (guitarra) y Freddie Santiago (percusión). Jorge Pardo, Carles Benavent y Juan Manuel Cañizares eran los flamencos. La idea bebía de las fuentes del Sketches Of Spain de Miles Davis (y Gil Evans).

La dicotomía religión contra vida de rocanrolero creaba angustias internas: las padecieron Jerry Lee Lewis y Little Richard. También Johnny Cash. Los tres se dieron a los excesos en sus vidas paganas mientras intentaban solventar sus crisis religiosas. Los dos primeros estudiaron para ser predicadores.

A pesar de su azarosa y excesiva vida es el único superviviente de «la promoción del 55»[49]. Ha sobrevivido a seis matrimonios, varias desgracias personales –dos de sus seis hijos murieron, enviudó dos veces y la revista Rolling Stone sospechó de las causas reales del fallecimiento de la quinta esposa–, estuvo a punto de morir por abusar del alcohol y las drogas, exiliado fiscal en 1993 se mudó a Dublín tras un proceso en el que le fueron confiscadas sus propiedades –coches, motos, un tractor, metálico que guardaba en la casa, joyas, etc.–, se declaró en suspensión de pagos, salió «no culpable» de evasión fiscal en el juicio en que fijaron la deuda que tenía con el IRS –la Hacienda made in USA. Su melena en los cincuenta fue pionera y su forma de tocar el piano era única. Su mano izquierda era como la derecha, lo que de paso permitía todo tipo de excentricidades.

El tejano Roy Orbison, el Caruso del rock, fue otro descubrimiento de Sun. Fichó por la compañía en 1956 cuando cantaba rockabilly. Varios factores influyeron en su trayectoria musical: por su sexto cumpleaños su padre le regaló una guitarra; los primeros dólares los ganó con el grupo del instituto del que formaba parte, y con el que consiguieron un programa de radio semanal en el pueblo de Kermit y en varios programas locales de televisión; el fichaje discográfico

de Pat Boone, compañero de clase en la facultad; ver a Elvis en una de sus primeras giras por Texas (Presley era un año mayor que Orbison); coincidir con Johnny Cash en 1955 en la radio (fue Cash quien sugirió que contactase con Sam Phillips, el cual de primeras no estuvo demasiado amable).

Roy Orbison (1936-1988) era un gran cantante, podía pasar por barítono o por tenor (se dice que tenía un registro de tres a cuatro octavas). Y un excelente compositor. Entre Sun, donde sólo triunfó con su debut discográfico, y Monument, donde alcanzó la gloria, estuvo trabajando para la editorial Acuff-Rose. A Monument llegó en 1960 y fue uno de los artistas que desarrollaron el Nashville Sound. De los 22 éxitos que tuvo desde 1960 destacan «Only The Lonely» (1960), «Crying» (1961), «In Dreams» (1963) y «Oh, Pretty Woman» (1964). En 1988 formó parte de los Traveling Wilburys, el supergrupo con George Harrison, Bob Dylan, Tom Petty y Jeff Lynne (ELO). La mala suerte, que presidió su vida con una serie de desgracias personales, hizo su acto de presencia final con un infarto fatal en pleno éxito de los Traveling Wilburys (que significaron la resurrección de su carrera).

Sam Phillips vendió Sun Records en 1968. Había editado más discos de rock ‘n’ roll que ninguna otra compañía. En sus 16 años de existencia produjeron 297 sencillos[50].

Los hermanos Chess: Chess Records

Leonard Chess (Motal[51], 1917-Chicago, 1969), la americanización de Lejzor Czyż, nació en el seno de una familia de la comunidad judía, entonces parte de Polonia y hoy Bielorrusia. Su hermano Fitzel pasó a ser Phil (Częstochowa, Polonia, 1921-Tucson, Arizona, 2016) y Malka, la hermana mayor, se llamaría Mae. En 1928 la madre, con los tres hijos supervivientes de los seis que tuvo, desembarcaba en Nueva York para desplazarse a Chicago, donde esperaba el cabeza de familia. Llegaron a tiempo para la Gran Depresión (1929). El padre, zapatero de profesión, ya había cambiado su nombre de Yasef por Joseph y el apellido Czyż por el

de Chess.

Leonard, apoyado por Phil desde su vuelta del servicio militar, abrió a partir de 1938 una tienda de licores con una gramola en el South Side, el centro de la vida nocturna y de la mafia en Chicago. Se mudó a una mayor. Comprobó cómo la música atraía público. Con el traspaso del segundo local invirtió en otro local con música, pero esta vez sería en directo: el Macomba Lounge, de 1946 a 1950, un after hours donde se juntaban los músicos de jazz después de sus actuaciones. Los camellos y las prostitutas que frecuentaban la sala aportaban el toque canalla. Los hermanos se juramentaron para que siempre estuviese presente uno de ellos en el club. Sería una máxima en todas sus aventuras empresariales. Contrataron a Odessa Morrow, una afroamericana, como gerente del local.

En 1947 Leonard compró una porción de Aristocrat Records. En 1950 con la entrada de su hermano Phil en el accionariado y la salida de los otros socios pasaron a denominarse Chess Records.

Si Chicago era la segunda ciudad de EEUU en número de judíos, detrás de Nueva York, entre 1940 y 1950 la población afroamericana de la ciudad prácticamente se dobló. Pasaron de 270 mil a 492 mil. La mayoría de estos inmigrantes procedían del estado de Misisipi. La aparición de maquinaria en los campos de algodón del sur aceleró el proceso migratorio –el último trabajo de Muddy Waters en la plantación Stovall fue conducir un tractor–. El South Side empezó a cambiar de color. En una ciudad segregada muchas familias blancas, especialmente las de origen irlandés, abandonaron el barrio. Afroamericanos y judíos se convirtieron en las etnias predominantes del South Side, inicialmente poblado por trabajadores irlandeses y escandinavos y posteriormente por italianos, lituanos, polacos y rusos. El atractivo de la zona radicaba en su proximidad al cinturón industrial. La parte hebrea era conocida como Jewtown y la afroamericana como Bronzeville.

****

Los dos aspectos decisivos en la vida de los negros en EEUU

fueron la segregación y la migración: la primera sirvió de impulso a la segunda.

Musicalmente, mientras la segregación creó el blues, la migración difundió el mensaje[52].

Mike Rowe, Chicago Breakdown, 1975

McKinley Morganfield (condado de Issaquena, 1913-Westmont, 1983) era uno de los afroamericanos que dejó su estado natal de Misisipi para empezar una nueva vida en Chicago. Más conocido como Muddy Waters llegó en 1943, con su guitarra acústica comprada por correspondencia del catálogo de Sears. Ya era un bala perdida. Se había casado a los diecinueve. Tres años después su mujer le abandonó porque tuvo descendencia con otra, de dieciséis años.

Su familia se mudó a la plantación Stovall donde celebró su tercer cumpleaños. El padre de Muddy Waters, aparcero, cantaba y tocaba la guitarra en las fiestas rurales. Su madre murió cuando aún no había cumplido los cinco. Lo crio la abuela materna –tenía treinta y dos años cuando nació McKinley. Stovall, a unos 100 km al norte de donde había nacido, estaba adscrita a la localidad de Clarksdale, lugar de nacimiento de Son House, Ike Turner y John Lee Hooker. De Son House lo aprendió todo y comenzó a usar el «cuello de botella» –bottleneck– tras verle la primera vez. No perdía detalle. También vio a Robert Johnson, el misterioso y legendario bluesman cuyo legado como guitarrista y autor aún perdura. Johnson vivió algún tiempo en Clarksdale.

Muddy Waters, el mote se lo puso su abuela, ganaba medio dólar diario recogiendo algodón en jornadas de 14 a 15 horas. Pasando la gorra en Clarksdale tocando country blues, blues rural o blues del delta del Misisipi –como prefieran– ganaba más. Pronto empezó a organizar fiestas en casa los sábados «a la noche» (que diría Moris). Aprovechaba para vender alcohol –realmente regentaba un juke joint. Empezó a destilarlo (ilegalmente). El moonshine dejó de ser

sólo para sus fiestas y amplió el mercado. Competía con Skip James, cantante de blues, guitarrista y también pianista, quien había heredado el negocio ilegal de licor de su padre al convertirse este en predicador. Al ser más conocido, con un disco editado, tenía ventaja. Muddy Waters mantuvo la tradición de vender alcohol hasta el final de su carrera. Por problemas de salud el médico le prohibió beber y aconsejó que se aliviase con champán o al menos eso decía el bluesman. En el apogeo de su carrera bebía Dom Perignon y exigía por contrato tenerlo en el camerino. Viajaba con botellas para vendérselas a aquellos empresarios y promotores que no atendían su exigencia. Así les evitaba el mal trago de incumplir el contrato...

Muddy Waters se llevó un buen susto cuando entre la polvareda del camino de tierra apareció un coche negro del que bajó un trajeado hombre blanco. Estaba buscándole. Muddy pensó que era de Hacienda y que le habían pillado por la destilería ilegal. Era Alan Lomax quien rastreando a Robert Johnson –fallecido tres años antes– había sido referido a Waters, en la plantación Stovall. Muddy Waters cogió confianza cuando Lomax pidió agua y bebió de su misma copa[53]. Jerry Leiber contaba una anécdota parecida del primer encuentro que tuvo con Wynonie Harris, al comienzo de su carrera con Mike Stoller: Leiber y Stoller fueron al hotel donde se alojaba el cantante para presentarle una canción. Wynonie no sabía que los autores eran blancos. Ni se lo podía imaginar habiendo escuchado sus primeras composiciones. Los hizo pasar. Los vio enrollados, le gustó lo que presentaron (había un piano de pared en la habitación) y ofreció unos tragos de whisky. A Leiber casi le da algo cuando Stoller rehusó beber. Él era de bourbon, pero otro rechazo sería mal interpretado. Se vio en la obligación de dar varios lingotazos, los suyos más los de su compañero. Acabó bebido. Era antes de comer.

Roto el hielo entre Waters y Lomax, este sacó del maletero una guitarra y el equipo para grabar. Lo hicieron en el interior de la cabaña de Muddy. Formaba parte del trabajo de campo que realizaba Alan Lomax para la Biblioteca del Congreso. Venía enseñado de su padre, John Lomax, a quien había acompañado en sus viajes. Lomax padre era un gran folklorista y musicólogo –junto con Charles Seeger, padre de Pete–. Lomax padre contó con el

aliento de Harvard, la gran impulsora de los estudios sobre el folklore estadounidense a través de su Cátedra de Literatura[54].

Alan Lomax, el hijo, simultaneaba su trabajo en Washington con un programa semanal de radio en CBS junto con Nicholas Ray, futuro director de Rebelde sin causa. En esas emisiones se dio a conocer Pete Seeger. Otros artistas que merecían la consideración de Lomax y Ray eran Woody Guthrie, Lead Belly, Burl Ives y Josh White[55] –cantautor activista y primer músico afroamericano en papeles protagonistas de Hollywood, así como de un musical en Broadway, amigo del presidente Roosevelt y víctima de la «caza de brujas»–.

Unos meses después del primer encuentro, Muddy Waters recibió dos copias del disco y 20 dólares. Lomax regresaría al año siguiente para más grabaciones.

Con treinta años Waters abandonó la plantación y el sur. Se encaminó a Chicago. Al lado sudoeste, nuevo emplazamiento de los afroamericanos procedentes de Misisipi. Al lunes siguiente de llegar trabajaba en una fábrica. Mucho mejor pagado que en Stovall. Podría dedicarse a la música.

Su guitarra acústica iba a jugarle una mala pasada. Los sonidos de la ciudad iban por otros derroteros. Ya no interesaba el blues del sur. Y el ruido dentro y fuera de las tabernas y clubes apagaba el sonido del instrumento. El bullicio y el ruido del tráfico de autobuses, camiones, coches, motos, tranvías y trenes representaban una novedad. Estaba acostumbrado a la paz, el silencio y el aire libre de los campos del sur. Su amigo y guitarrista Jimmy Rogers, también de Misisipi, le aconsejó usar una pastilla y un amplificador. Pero hasta que no se compró una guitarra eléctrica no resolvió el problema. Los dos guitarristas iban de house party en house party. El boca a boca se extendió por el South Side. La pieza que faltaba por encajar, para completar el grupo que querían montar, no tardó en aparecer: Little Walter, un «pieza».

El centro de la vida comercial de Chicago giraba alrededor del mercado semanal al aire libre de Maxwell Street. Una mañana Rogers escuchó una armónica que atrajo poderosamente su atención. Localizó a quien la tocaba. Tenía quince años. Hablaron, tocaron juntos y se fueron a ver a Muddy Waters. El club Zanzibar,

recién abierto, los contrató como house band el otoño de 1946. Pasaron ahí el invierno y la primavera. El nuevo sonido electrificado, herencia del delta, conectaba con la población afroamericana de Chicago venida del sur. Compartían emociones.

Alternaba las actuaciones de la banda con trabajos de guitarrista para diversos artistas, llegados a Chicago antes que él. En 1947 fichó por Aristrocat. Editó ocho sencillos con ellos y conoció a Leonard Chess. Su amistad duraría hasta el infarto mortal de Leonard en 1969.

Waters se compró su primera casa gracias al éxito en 1954 de «I'm Your Hoochie Cooche Man»[56], compuesta por el gran Willie Dixon (Vicksburg, 1913-Burbank, 1992). Dixon, bajista y en la práctica primer A&R de Chess Records y también primer directivo afroamericano de una discográfica en EEUU, fue boxeador a su llegada a Chicago, desde Misisipi, dada su corpulencia física. Campeón de Chicago del peso pesado en el campeonato de debutantes, también sirvió de sparring a Joe Louis. Dixon es autor de clásicos del blues como: «I Just Want To Make Love To You», «Little Red Rooster» –n.º 1 en Reino Unido tocada por The Rolling Stones en 1964–, «My Babe», «Spoonful» o «You Can't Judge A Book By The Cover» además de la del «brujo» («Hoochie Coochie Man») para Muddy Waters.

Dixon se negó a ir al servicio militar alegando que no iba a pelear para salvar a quienes aniquilaban a su gente. Estuvo 10 meses preso. Era amigo de la familia Chess, como lo eran Muddy Waters, Chuck Berry (sobre todo de Phil) y Howlin' Wolf. Íntimo de Leonard y también de su hijo Marshall a quien vio crecer. Mantener dos familias simultáneamente no le creó problemas con sus amigos ni con las dos madres de sus hijos, ambas habituales en la casa de Leonard Chess.

Los parones de la banda de Waters en «I'm Your Hoochie Cooche Man» aumentan la densidad del blues. Fijan la atención, crean tensión. Este recurso se había usado en el primer jazz, pero sólo se ejecutaba una vez y era seguido por una descarga instrumental, habitualmente un solo. En el tema de Willie Dixon se repite y quien entra es Muddy Waters cantando. Stoller incidió con la fórmula en «Trouble», para la banda sonora del King Creole de Elvis –en la

película, ambientada en Nueva Orleans, Presley la canta con una brass band. Anteriormente Leiber y Stoller ya habían empleado el mismo riff en otro de sus clásicos: «Riot In Cell Block Number 9» para The Robins –dos Robins formarían The Coasters–.

Jerry Wexler narraba una anécdota relacionada con «I'm Your Hoochie Cooche Man»: cuando bajó con Ahmet Ertegun a Memphis por primera vez habían quedado a cenar con Dewey Phillips, el DJ que estrenó a Elvis en la radio. Querían conquistarle para la causa de Atlantic. En un momento dado de la conversación Ertegun comentó que sabía que Leonard Chess había estado en la ciudad. Preguntó al locutor sobre qué discos de Atlantic había hablado bien Leonard. Phillips se extrañó y contestó diciendo que por qué iba Leonard Chess a apoyar discos de otra compañía que no fuese la suya. Ahmet Ertegun contestó rápido que por la misma razón que él respaldaba los de Chess. Se levantó de la mesa quitándose la chaqueta, se subió a la mesa y se puso a cantar. Interpretó a la perfección «I'm Your Hoochie Cooche Man», parones incluidos. Desde ese día los discos de Atlantic nunca faltaron en los programas de Dewey Phillips.

Muddy Waters estableció las bases del blues eléctrico o blues urbano. Su quinteto con Otis Spann al piano fijó la formación de los grupos de blues. Su influencia en los músicos de rock británico es enorme. Tener un LP suyo y conocer el repertorio cimentó la relación de Mick Jagger, Keith Richards y Brian Jones. El nombre del primer grupo de David Bowie, The Manish Boys, es por un tema de Waters «Mannish Boy» en respuesta al «I'm A Man» de Bo Diddley –también de Chess–, a su vez basada en el riff de «I'm Your Hoochie Cooche Man». Guitarristas como Jeff Beck y Jimmy Page son impensables sin Muddy Waters.

En 1950 Chess editó su primer disco y fue top 10 de rhythm & blues: «My Foolish Heart» del saxofonista Gene Ammons. El segundo lanzamiento fue «Walkin' Blues» y «Rollin' Stone» de Muddy Waters. «Rolling' Stone» es un clásico entre los clásicos. De esos temas decisivos en la historia de la música popular: el título de la canción ha dado origen al nombre de un grupo, a una revista y a otro clásico como el «Like A Rolling Stone» de Dylan. La historia de cómo el canto rodado se convirtió en bala perdida tiene un

recorrido histórico que se remonta a la Roma de Julio César[57].

A través del distribuidor de Memphis, dueño también de una fábrica de discos y una tienda además de exvendedor de gramolas, Leonard entró en contacto con Sam Phillips, quien había abierto su primer estudio y estaba produciendo. En marzo del 51 Phillips presentó el «Rocket 88» a Chess, el primer n.º 1 de rhythm & blues de los hermanos. Howlin' Wolf también llegó a Chess a través de Sam Phillips, en disputa con Modern Records. Rufus Thomas (el DJ de la WDIA de Memphis) y Bobby Bland eran las otras producciones de Phillips que Chess adquirió.

Con varios discos en la lista de rhythm & blues, siempre a la búsqueda de productos, cobrar de los distribuidores, etc., los hermanos tomaron una decisión: Phil se quedaría en Chicago y Leonard viajaría por el país. En sus visitas a las emisoras de radio siempre soltaba entre 25 y 50 dólares al DJ, dependiendo del número de discos que promoviese.

El verano de 1951 se mudaron de oficina.

En marzo de 1952 Chess logró su segundo n.º 1 de rhythm & blues con Roscoe Gordon, de la escudería de Sam Phillips, y otro motivo de conflicto con Modern –acabó recalando con los Bihari–.

El 27 de septiembre Chess conseguía con un artista fichado directamente por ellos su primer n.º 1 –el tercero en total. Era «Juke», un instrumental de Little Walter, el armonicista de la banda de Muddy Waters. Aguantó ocho semanas en la cima. Editaron en un sello nuevo: Checker. Su producción había aumentado, tomaban relevancia. La moda para no crear problemas a los DJ en sus emisoras era usar diferentes marcas. Cerraban el año 1952 con Willie Mabon and His Combo en lo alto. Permaneció ocho semanas en primera posición llegando hasta finales de febrero del año siguiente. Willie Mabon repitió n.º 1 a finales de mayo con otra canción. Chess no tuvo más n.os 1 hasta 1955.

La presencia en listas venía avalada por las ventas. Con 40 mil copias vendidas el top 5 estaba asegurado y se podía aspirar a n.º 1 de rhythm & blues (dependía de la competencia). Superar el umbral de los 80 mil singles vendidos atisbaba la posibilidad de entrar en la

lista pop y se consideraba un éxito importante de rhythm & blues. Las finanzas de las independientes tenían sentido a partir de estas cifras. Los éxitos alimentaban nuevos fichajes y lanzamientos cubriendo las pérdidas de tantos discos que no pasaban de unos pocos miles de copias. Era y es el «ecosistema» del negocio cultural: los superventas financian los riesgos y las inversiones en nuevos valores.

Chess ya estaba establecida como sello discográfico y la lista de rhythm & blues era su mejor aval. Con su trayectoria especializada en blues eléctrico se convirtió en la imagen de marca de un nuevo estilo, el blues de Chicago. El elenco de artistas que reunieron fue impresionante: Muddy Waters, Howlin' Wolf, Sonny Boy Williamson II, Little Walter, Willie Dixon, Otis Spann, Memphis Slim, Sunnyland Slim, John Lee Hooker, todos de la primera división del blues. Son los maestros de la primera generación del rock & roll británico. En los sesenta se unieron a Chess más nombres como Big Bill Broonzy o Buddy Guy.

En 1953 los Chess aceptaron una oferta de los hermanos de Benny Goodman y formaron a medias su primera editorial, Arc Music. Wexler recomendó que no lo hiciesen. Estaban regalando la mitad de su trabajo y esfuerzo monetario. Ofreció a Atlantic como administradora de su repertorio e ingresarían el 85 por 100 en vez del 50 por 100. Leonard Chess no hizo caso. No era consciente del poder económico de una canción. Dos años después aprendería el primer capítulo del libro del mercado de canciones.

Alan Freed se cruzó en sus vidas. Phil le conoció en una pequeña emisora de Akron (Ohio), antes del salto a Cleveland. Se hicieron amigos. Tan amigos que Phil sirvió de cobertura para Freed y su nuevo amor –sería su segunda esposa– mientras seguía casado. Los hermanos Chess firmaron un grupo apadrinado por Alan Freed. La música que le gustaba a Freed era el doo wop, los grupos vocales de rhythm & blues. Tenía otro «patrocinado»: The Moonglows. Freed ayudó a liberarlos del contrato para que pudiesen fichar por Chess. El dueño de la compañía, Art Sheridan, era socio de Alan Freed en una distribuidora. Los Chess pagaron 500 dólares a Sheridan por la carta de libertad del grupo[58]. «Sincerely», compuesta por Harvey Fuqua[59] el barítono de The Moonglows, fue la cara A del primer

sencillo. Salió en diciembre de 1954. Entró en la lista, se mantuvo 20 semanas y a finales de enero de 1955 alcanzó el n.º 1. En el primer registro autoral sólo aparece Fuqua. A los dos meses Arc Music cambió los datos y apareció Alan Freed como coautor.

El volumen económico de Chess permitía pagar nóminas y obligó a ambos hermanos a viajar: su presencia en los distintos mercados resultaba fructífera. Uno de ellos siempre permanecía al frente de la oficina. En uno de esos desplazamientos Phil Chess coincidió en un vuelo a Detroit con las hermanas McGuire y su mánager. Ellas, seguidoras de The Andrew Sisters, gozaban de gran popularidad por sus apariciones semanales en televisión. Phil comentó que tenía una canción perfecta para ellas. Les pasó unos ejemplares de «Sincerely» y la acabaron grabando. A mediados de febrero la versión de The McGuire Sisters alcanzaba el 1 de la lista pop –seis semanas estuvo ahí– y pasó del millón de copias. El gran beneficiado: Alan Freed, presunto coautor.

1955 depararía dos grandes noticias además de The Moonglows y otro n.º 1 de Little Walter: aparecieron Bo Diddley y Chuck Berry. Ambos debutaron con sendos n.os 1: «Bo Diddley» y «Maybellene», el primero en Checker y el segundo en Chess.

Bo Diddley (McComb, 1928-Archer, 2008), nació con el nombre de Ellas Otha Bates en el municipio del estado de Misisipi donde más conflictos raciales hubo durante los sesenta. El Ku Klux Klan (KKK) campaba a sus anchas: las autoridades y las fuerzas de seguridad se encontraban entre sus miembros. McComb fue el escenario de la primera campaña del Comité de Coordinación de Estudiantes No Violentos (SNCC en sus siglas en inglés) para que los afroamericanos se registrasen y ejerciesen su derecho al voto. El KKK atacó a los del SNCC.

La prima de su madre le acogió y crio en Chicago a partir de los seis años. De ella adoptó el apellido McDaniel. Eliminó el Otha de su nombre. Ellas McDaniel lo usaba como autor y Bo Diddley como artista.

En la iglesia baptista del South Side tuvo su bautismo musical y aprendió a tocar el violín. No tuvo su primera guitarra –de cuatro cuerdas– hasta los doce años. Aplicó lo aprendido. Mañoso a más no

poder, fabricaba sus instrumentos, las inconfundibles guitarras cuadradas.

Intentó grabar con United sin fortuna. Visitó Vee-Jay, que se había mudado enfrente de las nuevas oficinas de Chess. Tampoco hubo suerte. Cruzó la calle. Le atendió Phil. Gustó. No firmó al instante porque Phil quería que Leonard le escuchase y no regresaba de viaje hasta el día siguiente. Tambien gustó a Leonard, sobre todo como guitarrista. Para la primera grabación usaron a su grupo y añadieron a Otis Spann al piano.

La forma de tocar de Bo Diddley era tan personal que creó un estilo único. Las guitarras eran un instrumento de percusión más –llevaba bajo, batería, guitarra rítmica y maracas–. Africanizó el blues como después haría James Brown con el soul, creando el funk: el acento estaba en el ritmo (Brown acentuaba el primer compás mientras que el backbeat lo hacía en el segundo). Sus riffs tuvieron seguidores desde Buddy Holly hasta ZZ Top pasando por los primeros grupos «duros» británicos –The Animals, The Yardbirds, The Rolling Stones. La presencia en listas, a pesar del arrollador debut, es menor que la de su legado musical. Sólo tuvo un n.º 1, su estreno discográfico en 1955 con una canción con su nombre artístico de título: «Bo Diddley», la primera en introducir un ritmo africano en los primeros días del rock 'n' roll. Las muy versionadas «Who Do You Love», «I'm A Man» y «Road Runner» forman parte de la memoria colectiva del rock.

Bo Diddley, the Originator, también fue pionero en la presencia de rocanroleras en el escenario. En 1957 Peggy Jones Lady Bo entró de segunda guitarra en la banda, para directos y grabaciones. También hacía voces y tocaba el piano. Cuando se fue en 1962 el reemplazo fue Norma-Jean Wafford the Duchess. Estuvo en la primera gira inglesa (1962) de Diddley con Little Richard, The Everly Brothers y The Rolling Stones. Además de tocar, hacer voces, llevaba las cuentas. En 1966 se casó y abandonó la formación. Fue sustituida por Cornelia Cookie Redmond. En 1982 se incorporó la bajista Debby Hastings. Permaneció con Bo Diddley hasta su fallecimiento. Terminó su alocución en el funeral diciendo que Bo Didlley había sido «the rock that the roll was built on» («la roca sobre la que se construyó el rollo»).

****

Si intentases darle otro nombre al rock 'n' roll, podrías llamarlo Chuck Berry.

John Lennon, The Mike Douglas Show, 1972

Chuck Berry (San Luis, Misuri, 1926-Wentzville, Misuri, 2017) nació en el barrio afroamericano The Ville. San Luis era una ciudad segregada hasta límites insospechados. El estado de Misuri junto con los de Alabama y Misisipi tienen el dudoso honor de ser los más racistas de EEUU. En The Ville ejerció durante 60 años la legendaria profesora Julia Davis del instituto del barrio, el primero para afroamericanos al oeste del río Misisipi. Ike Turner, residente en San Luis Oriental, en la otra orilla del Misisipi y perteneciente al estado de Illinois, también la tuvo de profesora.

El cuarto de seis hermanos, Berry procedía de una familia de clase media afroamericana. Vivían en la mejor zona de las tres áreas en la que estaba dividido el barrio. Al lado de la iglesia baptista de la que eran devotos. La calle donde estaba la parroquia marcaba la frontera. Justo enfrente había un cine en el que no dejaban entrar a los afroamericanos. De pequeño Berry fue rechazado y se negaron a venderle la entrada. The Ville tenía su propio cine –el barrio era autosuficiente y artesanos, tenderos, escuela, etc., proveían de las necesidades básicas– mas los estrenos tardaban un par de años en llegar.

El abuelo materno fue esclavo de la Banks Plantation, en el entonces denominado Oklahoma Territory. La tatarabuela paterna era esclava en la plantación Wolfolk de Kentucky y Berry insinúa que esta rama familiar proviene de la descendencia que tuvo con Wolfolk, el dueño. Si Elvis reivindicaba sangre cheroqui Berry hacía lo propio con la caucasiana. En realidad, ambos son las dos caras de la misma moneda, la del rock 'n' roll: el blanco que canta negro y el

afroamericano que incorpora el country blanco a sus composiciones.

Los padres eran muy religiosos. El padre, contratista, era diácono de la Iglesia baptista. La madre, maestra de escuela que tuvo que dejar su profesión para dedicarse a la prole, cantaba canciones religiosas en casa. Los ensayos del coro, del que formaban parte Chuck y una de sus tres hermanas –inició una carrera en el mundo clásico–, se efectuaban en el salón de su casa, alrededor de la espineta –una versión reducida del clavecín–. Otros familiares regentaban un colmado en el barrio, donde los más jóvenes se proveían de refrescos y helados y los más peques de chuches.

Si el talento musical de Chuck Berry es indiscutible, su vida personal ofrece demasiadas lagunas. La música le salvó del camino emprendido como delincuente juvenil. Con dos amigos decidió escaparse a California, la nueva tierra prometida. Iban armados. Dijeron que se encontraron la pistola y que estaba averiada. Difícil de creer cómo el arma llegó a su posesión. Calcularon mal el presupuesto del viaje y se quedaron cortos. La primera parada sería Kansas City donde atracaron tres comercios. Huyendo se estropeó el coche, propiedad de Berry (atención al dato: tenía coche). Pararon a un alma caritativa solicitando ayuda. Robaron el auto a punta de pistola. Decidieron volver a San Luis. A punto de llegar a la ciudad y de forma accidental son parados por un coche patrulla. Mientras revisaban los papeles entró el aviso por radio del robo de un vehículo. La policía lo tenía parado enfrente. A Chuck Berry le cayeron 10 años de cárcel. La máxima pena. Al ser menor fue a un reformatorio juvenil. Su integración en el coro de la capilla, la creación de una agrupación vocal, formar parte del equipo de boxeo y su buen comportamiento redujeron la condena a tres años. Salió en 1947 unos días después de su veintiún cumpleaños. Siguió con la música: tocaba sin acompañamiento en las fiestas que se organizaban y asomaba la cabeza por los clubes de la ciudad y de las proximidades. Se casó en 1948. Entró a trabajar de conserje en una emisora de radio. Su suerte cambió cuando un afamado guitarrista que actuaba en la radio le vendió su guitarra eléctrica. Era exactamente lo que necesitaba. Un compañero de escuela le convenció para entrar en su grupo. Experimentó incluyendo melodías country o hillbilly, como aún decían por esas latitudes. Gustaba. El pianista Johnnie Johnson incorporó a Berry a su trío,

que pasó a ser cuarteto. Se hizo con el grupo porque cada vez iba más gente a verlos. Cambiaron de nombre y se llamaron The Chuck Berry Combo. En 1950 compró su primera casa.

En 1959, en plena cresta del éxito, fueron a por él: no estaba bien visto que un afroamericano con éxito y dedicado al rock 'n' roll, recuerden la música del diablo, sacase los pies del tiesto. Berry era arrogante, como todos los roqueros. Hubo un par de incidentes con la policía que se saldaron con juicios y multas. Lo peor fue la acusación de haber cruzado la frontera interestatal con una menor con fines ilícitos. Aplicaron una ley contra la prostitución de menores. Reconstruyendo las piezas, el relato debe comenzar por la apertura de su club, el primero que hubo integrado en San Luis. A las «bien pensantes mentes» del lugar no debió gustarles demasiado. En lo referido al caso que nos ocupa conoció a una muchacha, de ascendencia apache, en Ciudad Juárez, México. Berry actuaba en El Paso, Texas, cruzando el río Bravo o Grande (la denominación varía según el lado de la frontera). Según Berry ella aseguraba tener veintiún años. Tenía catorce. Trabajaba de camarera. La contrató para el guardarropa de su club y ella le acompañó en la gira hasta llegar a San Luis. Hubo problemas y la despidió con billete de vuelta a casa. Denunció a Chuck Berry. Tuvo que cerrar el club: la licencia de alcohol sólo era para quienes no tuviesen procesos penales en curso. Hubo tres juicios. En el primero fue condenado a cinco años. Recurrió y se anuló el primer veredicto por los comentarios racistas del juez. En el tercero es sentenciado a tres años. Salió a los 20 meses. Era otro. Había perdido chispa.

Otro incidente serio con las autoridades fue de índole fiscal. En 1979 fue condenado por evasión fiscal –109 mil dólares– e irregularidades en su declaración de 1973. 120 días de prisión y mil horas de servicios comunitarios, que cumplió actuando.

En 1987 volvió a ser arrestado: una mujer le denunció por maltrato y agresión. Se declaró culpable de acoso y fue multado con 250 dólares. El último caso, no cubierto en su autobiografía de 1987, sucedió en 1990: varias mujeres denunciaron grabaciones en los cuartos de baño de uno de sus restaurantes de San Luis –había cámaras ocultas instaladas–. Declaró que eran parte del sistema de vigilancia. El acuerdo extrajudicial con las demandantes ascendió a

1,2 millones de dólares más las tarifas de los abogados.

Viviendo en Nueva York le vi en directo un par de veces, una de ellas memorable en el legendario The Ritz (en realidad era el auditorio de la Casa de Galicia al que habían levantado las butacas de patio). No conseguí que ninguna de mis compañeras de trabajo me acompañase. En España Bertha M. Yerba, pionera del periodismo musical y cofundadora de la revista Popular 1, tuvo que librarse del acoso de Berry: intentó violarla tras ser encerrada por sus guardaespaldas en el interior de su coche. Forcejearon y Bertha logró escapar. Contó con la ayuda de Magda Bonet, otra ilustre del periodismo musical.

Relatados estos impresentables episodios volvamos al arte, que es por lo que conocemos a Chuck Berry. Y desde hace más de 50 años disfrutamos de sus canciones. Digamos que al menos los periodos que pasó entre rejas sirvieron para completar su educación y terminar el bachillerato.

Chuck Berry necesitaba grabar para mantener y expandir el impulso generado en su ciudad y los municipios colindantes. Se fue a Chicago un fin de semana de mayo de 1955. Vio actuar a Muddy Waters en el Palladium, el club de moda. Se acercó después de la actuación para conocer a su admirado maestro. Expuso sus afanes y Waters le recomendó ver a Leonard Chess. Cambió sus planes de regreso y se quedó en Chicago hasta el lunes. Por la mañana temprano se presentó en las oficinas de Chess. Esperó a que abriesen. Vio entrar a un hombre blanco. Era Leonard. Este pidió que trajese algo para poder escuchar. De vuelta en San Luis Berry contactó con Johnson para preparar cuatro canciones. Tuvo que componer al menos tres porque «Maybellene» –aún no se llamaba así– era fija en sus directos y no dejaba de ser una versión. En las actuaciones era la que mejor reacción obtenía. La pulió. Y cambió el nombre original «Ida Red» por el de «Ida May».

«Ida Red», tema tradicional, había sido adaptada por Bob Wills and His Texas Playboys –western swing– a finales de los treinta. Esta es la que tocaba el Chuck Berry Combo.

A la semana estaba de vuelta en Chicago con los temas que habían grabado en su modesto equipo de grabación –también comprado

durante su estancia en la conserjería de la radio–. A Leonard le gustó que un afroamericano hiciese hillbilly, pero no aprobaba ninguno de los títulos para la canción. Ni el original ni el «Ida May» de Berry. Fijaron fecha para grabar y firmar. Chuck Berry vendría con su grupo.

El 21 de mayo de 1955 Chuck Berry y sus músicos entraban en el estudio Universal de Chicago. Ahí se grababa y se hacía la masterización de todo lo de Chess, hasta que abrieron su propio estudio –de las sesiones fuera de la ciudad, siguiendo la teoría de grabar en origen, llevaban la cinta a Universal para hacer el máster–.

En Universal esperaba Willie Dixon, con su contrabajo. Y Jerome Greene, del grupo de Bo Diddley, con sus maracas. Grabaron cuatro temas bajo la producción de Leonard y Phil Chess: «Maybellene», «Wee Wee Hours», «Thirty Days» y «You Can't Catch Me». Las dos primeras se editaron en julio. La tercera fue la cara A del segundo single –2 en rhythm & blues – y «You Can't Catch Me» la del sexto, en 1956 –aparece en la película de Freed Rock! Rock! Rock!–, y fue versionada por The Rolling Stones en 1965 y por Lennon[60] en 1975 para Rock 'n' Roll.

Leonard Chess insistió en retocar la letra de «Maybellene», que ya se llamaba así, para hacerla más del gusto adolescente urbano: coches y amores juveniles. Y beat, mucho compás. Necesitaron 36 tomas. El tema fue un bombazo: n.º 1 de rhythm & blues, 11 semanas desde el 20 de agosto, y top 5 pop. Esas primeras semanas fueron frenéticas. Phil regresó apresuradamente de sus vacaciones. Los hermanos y los seis empleados empaquetaban los discos y atendían a los distribuidores que se acercaban personalmente a por la mercancía. En apenas un mes Chuck Berry había conquistado el mercado. El posterior éxito –top 10 de rhythm & blues– de la cara B, el blues «Wee Wee Hours», facilitó que el disco pasase del millón de copias en Navidad.

«Maybellene» no estuvo exenta de problemas autorales. Arc Music registró el tema a nombre de Chuck Berry. Lo modificaron y desde agosto figuraron tres autores: Chuck Berry, Alan Freed y Russ Frato, el casero de Chess Records. Este último solía disponer de dinero en efectivo para que los hermanos pudiesen pagar en metálico a los

artistas y autores que firmaban o a los músicos de las sesiones. Algunas veces, como parece ser el caso, también invertía. Phil Chess, según recoge Nadine Cohodas[61], afirmaba que Frato pagó entre 500 y mil dólares por los derechos de «Maybellene». Lo cuestionable es que ese desembolso fuese como coautor y no como editorial, dado que Frato a fin de cuentas estaba ejerciendo como tal.

En 1956 Berry inició un periodo de himnos del rock –entonces rock 'n' roll– que duró hasta 1958. La racha arrancó con «Roll Over Beethoven». A mediados de abril la registraba y en mayo se editaba. Aparte de los compositores de clásica, referidos al principio de este capítulo, hacía referencias a Bo Diddley, al «Blue Suede Shoes» y a un tema de Louis Jordan. La introducción de guitarra es la misma que repetiría dos años después en otro tema emblema: «Johnny B. Goode». Este periodo sentó «jurisprudencia» sobre la guitarra de rock y las posibilidades de ser un showman. Cantaba, bailaba y tocaba. Sus movimientos de pies también crearon escuela. Su «paso del pato» es parte fundamental del show de Angus Young, guitarrista y líder de AC/DC.

«Roll Over Beethoven» se quedó a las puertas del 1 en las gramolas de rhythm & blues. Little Richard con «Long Tall Sally» y Fats Domino con «I'm In Love Again» mantuvieron a «Beethoven» en la segunda posición. En la de ventas de rhythm & blues llegó al 7 y en la de pop no subió del 29.

The Beatles hicieron una versión para su segundo LP With The Beatles. Cantaba George.

****

Soon as three o'clock rolls around / En cuanto dan las tres en punto,

You finally lay your burden down / sueltas por fin tu carga.

Close up your books, get out of your seat / Cierras los libros, te levantas,

Down the halls and into the street / por los pasillos y a la calle.

Up to the corner and 'round the bend / Doblas la esquina.

Right to the juke joint, you go in/ Entras derecho al sitio de la rocola.

Drop the coin right into the slot / Sueltas la moneda en la ranura.

You're gotta hear somethin' that's really hot / Tienes que escuchar algo realmente excitante.

Chuck Berry, «School Days», 1957

Esta estrofa y media de «School Days» nos da una pista sobre el tiempo libre del que disponían los adolescentes estadounidenses. «School Days» fue la siguiente enseña. Grabada a finales de enero del 57, con producción de los hermanos Chess, contó con Willie Dixon y el guitarrista de Howlin' Wolf, Hubert Sumlin. En marzo estaba en la calle. Fue n.º 1 de rhythm & blues cinco semanas, arrebatándoselo a «Lucille» de Little Richard y perdiéndolo ante «All Shook Up» de Elvis Presley. En pop se encaramó hasta el n.º 3. Y fue la primera canción de Berry que entró en la lista británica, alcanzando el 24. El siguiente himno «Rock And Roll Music» también es del 57. Fue 6 en rhythm & blues y 8 en pop. En 1964 la grabaron The Beatles con John cantando (incluida en su cuarto álbum Beatles For Sale) y salió como sencillo en algunos países –n.º 1 en Finlandia, Noruega, Suecia y Australia–. En 1976 fueron The Beach Boys quienes la recrearon para 15 Big Ones, el vigésimo álbum de su carrera y que coincidía con sus 15 años como grupo. Fue el primer sencillo escogido y en las listas pop llegó al 5 mientras que su recorrido en Reino Unido fue más discreto, n.º 36.

El siguiente disco de Berry, enero de 1958, llevaba otra inmortal: «Sweet Little Sixteen», de la que se apropiaron The Beach Boys para «Surfin' Safari» y llegaron a un acuerdo antes de ir a juicio. «Sweet Little Sixteen» fue n.º 1 de rhythm & blues, dos de pop y 16 en el Reino Unido. Para su primer n.º 1 de pop Berry tuvo que esperar a 1972 con «My Ding-A-Ling», un tema de Dave Bartholomew, el partenaire de Fats Domino. Grabada en directo en un festival de las

artes en Coventry (Inglaterra), es una rima infantil con una letra llena de dobles sentidos (obviamente picantes). También fue su único n.º 1 en Reino Unido.

A la «dulce adolescente» siguió «Johnny B. Goode», la primera que no produjeron Leonard y Phil Chess y grabada en los estudios Chess, nuevecitos, en enero de 1958. La compañía se había cambiado de oficina mudándose a un edificio en el que habilitaron la segunda planta para el estudio. Muddy Waters, Little Walter, Howlin' Wolf y Chuck Berry fueron los primeros artistas de la casa en usarlo.

En su autobiografía Berry dice que «Johnny B. Goode» estaba dedicada a su viejo amigo, el pianista Johnnie Johnson, quien hacía ya unos discos que no grababa con Berry (Lafayette Leake pasó a ser el habitual). En la letra habla de un guitarrista y no de un pianista. Antes de leer a Chuck Berry siempre pensé que estaba dedicada a su admirado Muddy Waters por una frase de la letra, cambiando el nombre de Muddy a Johnny para no herir sensibilidades: canta sobre un muchacho rural de una choza construida a base de tierra y madera que «nunca supo leer y escribir bien».

La lista de versiones de «Johnny B. Goode» es interminable. Destacar las más curiosas que son las que demuestran la universalidad de la composición: Buck Owens tuvo un n.º 1 de country, Jimi Hendrix un éxito póstumo en 1972 y Peter Tosh hizo una versión reggae. Es el tema de Chuck Berry que todo el mundo conoce y con el que más se le identifica (y mira que tiene competencia entre su propio repertorio). El cine ayudó a inmortalizarla, sobre todo Regreso al futuro.

Su primer top 10 –n.º 6– en las islas británicas fue en 1959. Es otra canción que tuvo muchas versiones: «Memphis, Tennessee». Desde Elvis hasta The Rolling Stones pasando por The Who, The Animals, The Beatles, Count Basie, Bo Diddley, Lester Flatt y Earl Scruggs, Jerry Lee Lewis, Count Basie, Rod Stewart o Johnny Rivers, quien alcanzó el dos en USA cuando el original ni entró en listas.

Al año siguiente Berry repetiría posición en Reino Unido con «Let It Rock». Como curiosidad mencionar que cuando en España censuraron «Sister Morphine», del Sticky Fingers, la sustituta fue la

versión en directo de The Rolling Stones de «Let It Rock».

El primer sencillo tras salir de la cárcel, por el incidente de pasar la frontera del estado de Misuri con una menor, fue «No Particular Place To Go» en 1964. La música es similar, por no decir la misma, a la de «School Days». Los hermanos Chess volvieron a dirigir la sesión. Y desde que se puso a la venta, el público demostró que no había olvidado a Chuck Berry. Fue n.º 10 en rhythm & blues y pop. En Reino Unido llegó al 3.

El primer álbum de Chuck Berry, After School Session de 1957, es tan sólo el segundo que editó Chess. El primero fue el LP que montaron como banda sonora de la película de Alan Freed y el tercero sería The Best Of Muddy Waters.

After School Session recogía los primeros singles excepto el número uno «Maybellene». No aparecería hasta el tercer LP Chuck Berry Is On Top. Berry publicaría un LP por año. El ingreso en prisión alteró este ritmo. Dada su enorme producción de sencillos –21 entre 1956 y 1960–, configurar un álbum venía casi hecho de antemano.

Chess no vio claro de entrada el asunto de los LP. Suponían dos novedades que para su público afroamericano representaban un gasto extra: comprar tocadiscos nuevos. Los LP venían a otra velocidad de reproducción –33 rpm– y tenían otro tamaño –12 pulgadas–. Esta situación ofrecía un paralelismo con lo ya acontecido con los sencillos: el cambio de los 78 rpm de 10 pulgadas a los 45 rpm de siete. Para hacerse una idea de los lanzamientos de Chess en LP, 25 en cinco años, desde el primero hasta 1960, véase la siguiente tabla:

Varios	Rock! Rock! Rock!	1956
Chuck Berry	After School Session (Chuck Berry)	1957
Muddy Waters	The Best Of Muddy Waters	1957
Little Walter	The Best Of Little Walter (Checker)	1957
Bo Diddley	Bo Diddley (Checker)	1957
Dale Hawkins	Oh! Suzie Q (Checker)	1958
Howlin' Wolf	Moanin' In The Moonlight	1958

Chuck Berry	One Dozen Berrys	1958
Bo Diddley	Go Bo Diddley (Checker)	1958
The Flamingos	The Flamingos (Checker)	1959
Chuck Berry	Chuck Berry Is On Top	1959
Varios	Oldies In HI-FI	1959
The Moonglows	Look, It's The Moonglows (Checker)	1959
Benny Goodman	Rides Again	1959
Varios	A Bunch Of Goodies	1959
Gene Ammons	Soulful Saxophone	1959
John Lee Hooker	House Of The Blues	1959
Sonny Boy Williamson	Down And Out Blues (Checker)	1959
Bob Kames	In A German Beer Garden	1960
Muddy Waters	Muddy Water Sings Big Bill	1960
Gene Ammons y Sonny Stitt	Just A	1960
Varios	Walking By Myself... And Other Blues Hits Of The Pa	1960
Moms Mabley	The Funniest Woman in the World: Moms Mabley On	1960
Chuck Berry	Rockin' At The Hops	1960
Muddy Waters	At Newport 1960	1960

Por ejemplo, en este mismo periodo Nesuhi Ertegun grabó 10 LP en Atlantic con un solo artista, el Modern Jazz Quartet a quienes había fichado en 1956.

Desde 1956 la editorial Arc Music confirmó a los Chess que los dos destellos económicos del mercado de canciones, destacados anteriormente, indicaban que había más tajo. A finales de 1955 firmaron a Bobby Charles (Abbeville, Luisiana, 1932-2010) por teléfono. Cantó a Leonard «See You Later Alligator». Quedaron para grabar en Nueva Orleans y coordinaron la producción con Paul Gayten, el hombre de Chess en la ciudad. Charles insistió en usar los músicos con los que normalmente actuaba en vez del equipo A (la banda de Fats Domino). Se lanzó al mercado, pero el «caimán» no mordía. Hasta que Bill Haley and His Comets decidieron grabarla, a sugerencia de Milt Gabler, su productor y entonces director artístico de Decca. Sobre Gabler, un histórico de la música popular y figura trascendental en la formación de la industria discográfica, habrá que pararse más detenidamente. La versión de Haley se disparó: en abril de 1956 llevaba ya un millón de sencillos vendidos. Fue n.º 6 pop y formó parte de la película Rock Around The Clock. Solamente por la venta de un millón de discos Arc Music –editorial de «See You Later Alligator»– y Bobby Charles recibirían 20 mil dólares –157.874 euros– en concepto de derechos de autor, para repartir al 50 por 100. Habría que añadir la venta de partituras –Arc puso a Haley en la portada–, la reproducción y ejecución pública en radios, televisiones, actuaciones, etc. Además, hubo dos versiones más. Los Chess decidieron grabar rápidamente de nuevo a Bobby Charles. Esta vez en Chicago. Phil fue a buscarle al aeropuerto y se quedó pasmado: ¡Charles era blanco! Su fuerte acento sureño y ser cajún le hizo asumir que era afroamericano o al menos mulato (a quienes en EEUU se les consideraba negros). Cuando Leonard vio a Charles en la oficina se le escapó un sonoro «motherfucker!»[62]. Charles, que no conocía la expresión, preguntó qué pasaba. Leonard contestó que no era negro. Bobby Charles tranquilamente respondió que eso ya lo sabía él. El caso es que habían organizado una gira promocional por el circuito de programas de rhythm & blues. Siguieron grabando más discos, haciendo algo de ruido, pero nada significativo. Sin embargo,

Charles se acreditó como autor. Compuso «Walking To New Orleans» para Fats Domino, que ya había grabado otro tema suyo, colaboró en la autoría de canciones con Willie Nelson y Rick Danko de The Band –participó en The Last Waltz, la película dirigida por Scorsese que documenta el último concierto de The Band. Su «The Jealous Kind» fue grabada por Joe Cocker (1976), Ray Charles y Etta James. Kris Kristofferson grabó su «Tennessee Blues». Pero ya no era artista de Chess Records, donde durante un tiempo trabajó en promoción y ventas desde Nueva Orleans, sustituyendo a Gayten, quien fue a encargarse de la oficina de Chess en Los Ángeles.

Otro roquero blanco de Luisiana que produjo más satisfacciones editoriales que discográficas fue Dale Hawkins (Gold Mine, 1936-Little Rock, 2010), primo de Ronnie Hawkins cuyo grupo de acompañamiento, o al menos parte, acabaron formando The Band y la Full Tilt Boogie Band de Janis Joplin. Dale Hawkins compuso «Susie Q» pero en los créditos aparece junto a una tal Eleanor Broadwater, esposa de uno de los DJ «euroamericanos» de Nashville que ponían discos de rhythm & blues por la noche. También figura como coautor el disquero Stan Lewis –distribuidor, tendero y productor–, quien financió la grabación en 1957 y se la vendió a Chess. La canción empezó a dar sus frutos en los sesenta: The Rolling Stones la grabaron para su segundo LP, la Creedence Clearwater Revival tuvo éxito con su versión –casi ocho minutos de duración en su primer álbum–, asimismo Suzy Quatro y Johnny Rivers contribuyeron con sus versiones. En la grabación original de Dale Hawkins la guitarra principal es la de James Burton.

The Flamingos fueron otra apuesta de Chess en el doo wop. Su primer disco –también con Stan Lewis de coautor– fue versionado por Pat Boone en 1956. La original fue top 5 de rhythm & blues y la de Pat Boone –con «Tutti Frutti» en la otra cara– llegó al 6 de pop y cinco semanas n.º 1 en Reino Unido. The Flamingos presentaban una curiosidad: eran afroamericanos «judíos». No como Sammy Davis Jr.: en su caso era por las tradiciones religiosas que seguían. En misa cantaban textos extraídos de los cinco libros de Moisés en adaptaciones derivadas de las ceremonias hebreas, sus salmos eran como los de las sinagogas y respetaban el sabbat. En el bar mitzvá[63] de Marshall Chess, hijo de Leonard y futuro presidente de Chess y de Rolling Stones Records, actuaron The Flamingos –la

plana mayor de la industria, la competencia también, voló a Chicago para el evento en el que Leonard tiró la casa por la ventana. En las fotos se ve a Ahmet Ertegun sentado en la mesa principal–.

The Flamingos, The Moonglows y Chuck Berry fueron los artistas de Chess que aparecieron en el filme de Freed, ayudando a popularizar sus carreras y las canciones que interpretaban. Arc Music y los autores también hacían caja. Algunas independientes recurrían a métodos adicionales en el asunto autoral: los dos céntimos por copia vendida que pagaban las discográficas, por derechos de autor, quedaban reducidos por contrato a la mitad en el caso de las grabaciones propias. Para el empresario el ahorro de la discográfica compensaba la merma de sus ingresos editoriales: un céntimo contra medio céntimo. La recaudación del mercado de canciones era cuestión de céntimos. Y el autor siempre salía mermado.

Estos inesperados ingresos extra –aunque en el caso de las versiones cortasen las ventas de los originales– permitieron a Chess abordar nuevos retos y ganar solvencia entre las instituciones financieras para obtener créditos. El estudio y las nuevas oficinas fueron uno de los nuevos proyectos. Ampliar objetivos y probar nuevos mercados fue otro: grabaron los sermones del reconocido, en el Chicago de esos días, reverendo Fleming, padre de Aretha. Editaron monólogos de humoristas. Decidieron abrir un nuevo sello en 1956, Argo, para capitalizar el mercado del rock 'n' roll blanco adolescente siguiendo el modelo de Ricky Nelson (al que pronto se unieron Fabian, Paul Anka, etc.). En 1957 Argo sacó un LP de jazz del trío de Ramsey Lewis, que vendió muy bien. Al año siguiente Ahmad Jamal debutó en Argo. Estos dos best sellers de jazz –más importantes desde el punto de vista de la facturación que de las unidades despachadas[64] –cambiaron el rumbo del nuevo sello y tomaron el jazz de bandera. En 1965 cambiaron su nombre a Cadet porque existía una compañía inglesa llamada igual –una subsidiaria de Decca–.

Chess fichó en 1959 a Ralph Bass de King como director artístico –productor y responsable del estudio, de las sesiones, los músicos y autores–. Bass llenaba el hueco dejado por Willie Dixon y continuó las líneas del blues, los espirituales y el rhythm & blues. Bass se

trajo a Billy Davis (Detroit, 1932-Nueva Rochelle, 2004), quien metió a Chess en el soul. Davis venía de componer éxitos junto con los hermanos Gordy, Gwen y Barry, para Jackie Wilson. Billy Davis y Gwen Gordy eran pareja. Habían formado Anna Records en Detroit, en recuerdo de otra hermana Gordy. Distribuía Tamla, el sello de Barry Gordy predecesor de Motown. La pareja rompió su relación, así que la oportunidad que Bass ofrecía en Chess venía muy bien a Davis, quien había seguido viviendo en Detroit. Ahora, libre de ataduras personales y profesionales, podría mudarse a Chicago. Davis acabó sustituyendo a Bass al frente del A&R, menos en lo referente al jazz, de la compañía –el jazz era el coto privado de Jack Tracy, quien en 1961 se fue a Mercury–. En Chess, Davis produjo y compuso hits para Etta James –fichada en 1959 una vez resuelto su contrato con Modern–, The Moonglows, The Flamingos, Little Milton, The Dells... Y en 1965 produjo el inmenso «Rescue Me» de Fontella Bass: cuatro semanas n.º 1 de rhythm & blues, 4 de pop y 11 en Reino Unido, donde Chess tenía un acuerdo con PYE y cerraría otro con la italiana Ricordi para Italia y Francia. La agencia McCann Erickson captó a Davis en 1966. El cliente top era Coca Cola. Todas las campañas del refresco de los setenta fueron suyas. «I'd Like to Teach the World to Sing (In Perfect Harmony)» es un clásico de la compañía y del mundo de la publicidad.

Unas fechas marcadas en el calendario de los estudios Chess son las de las sesiones de The Rolling Stones. Estuvieron tres veces en el espacio de 12 meses. Los días 10 y 11 de junio de 1964 son las primeras fechas que cerraron Marshall Chess, ya incorporado a la empresa familiar, y Andrew Oldham, el mánager de veintiún años de The Rolling Stones. Es a Oldham a quien se le ocurrió que el grupo grabase «en origen». No hubo mucho feeling por parte de Leonard y Phil con los ingleses. Al contrario que Marshall. Los Chess mayores no entendían a los del grupo, el cachorro sí. De lo grabado, cinco canciones formaron parte del segundo LP de la banda más longeva de la historia.

Los intereses de los Chess ampliaron su campo de acción: en febrero de 1959 Leonard compró una pequeña emisora de onda media en Flint, Míchigan por 260 mil dólares. Vendía el editor del New York Post. Los hermanos formaron L&P Broadcasting. A finales de 1960 la vendían a un grupo inversor por 555.700 dólares. En 1962, tras

varios intentos frustrados, los Chess desembarcaban en la radio de Chicago: por un millón de dólares se hacían con una emisora de onda media y otra de frecuencia modulada. En abril de 1963 ya tenían funcionando las dos, con la misma programación. Cambiaron las siglas y la de OM respondía a las de WVON: Voice of Negro. No deja lugar a dudas: iba destinada a la población afroamericana. Los DJ estaban al cabo de la calle y hablaban «negro», los informativos cubrían los barrios del sur y del oeste de la ciudad, la música predominante era rhythm & blues y soul con cabida para el blues y el jazz. Todas las voces eran afroamericanas. La primera campaña publicitaria se centró en dar a conocer a sus estrellas del micro con fotos. La «W» corresponde a una división: todas las radios al oeste del Misisipi comienzan por K y las del este del río con W. Cuando una ley prohibió que ondas medias y frecuencias moduladas compartiesen programación los Chess adoptaron el modelo de Sam Phillips en Memphis para la FM: sólo mujeres en antena. Las inversiones en nuevas adquisiciones de emisoras, y también las gestiones fallidas que ocupaban tiempo, centraban la atención de Leonard, que ya barruntaba entrar en televisión. Estos negocios y la marcha de Davis descosieron el núcleo creativo de Chess Records, en el mejor momento de la compañía y cuando de los pioneros sólo quedaban ellos y Atlantic.

Tres años después de la marcha de Davis los Chess vendieron la compañía a GRT (General Recorded Tape) por seis millones y medio de dólares de 1969 –38.811.606 euros– y acciones de GRT (que muy pronto perderían su valor). En octubre de ese año Leonard murió de un infarto saliendo de la oficina (dicen que a causa del derrumbe de las acciones de GRT). Había sobrevivido al primero en 1957. Phil se retiró para dedicarse a las radios y GRT nombró presidente a Marshall para no quedarse sin ningún Chess en la firma.

Chess Records y su gente fueron protagonistas de dos películas en 2008: Cadillac Records de Darnell Martin, con Adrien Brody en el papel de Leonard y Beyoncé en el de Etta James, y Who Do You Love de Jerry Zaks.

La historia de Chess es la de dos inmigrantes polacos que pusieron el rock ‘n’ roll en órbita[65].

Mediante estas compañías fundadas a partir de la segunda mitad de los cuarenta, sus artistas, ejecutivos y propietarios, se vislumbra el horizonte del cambio generacional y la aparición de un nuevo poder económico que culminaría en los sesenta. Pero las independientes no estuvieron solas mucho tiempo. Las majors podrían no estar interesadas en los nichos, pero sí lo estaban en las estrellas que pudieran surgir de ellos: RCA probó con los primeros discos de Little Richard, tenía a Elvis y había cerrado un acuerdo[66] con Leiber y Stoller; la británica Decca igual que tuvo a Louis Jordan y a The Dominoes de Billy Ward con Jackie Wilson podía presumir de Bill Haley, Rick Nelson y Buddy Holly –en un acuerdo con Norman Petty, productor independiente de Clovis (Nuevo México)–; Warner ficharía en 1959 a Bill Haley y a The Everly Brothers; Capitol lo intentó con Gene Vincent –acertaron con «Be Bop A Lula»– y Esquerita, quien influyó en Little Richard pero no cosechó ningún éxito; Columbia se había hecho con Johnny Cash y Carl Perkins; ABC-Paramount entró en el mercado a lo grande fichando a Lloyd Price, Fats Domino y Ray Charles.

Luego, más de 10 años después, esos hombres –de las majors– dieron paso a gente más joven que creció con el rock 'n' roll y cuya influencia, muy probablemente, es responsable de la rápida aceptación de nuevos estilos por las compañías que antaño, de forma inflexible, se resistían a la novedad del rock 'n' roll[67].

De todas las tiendas de discos que servían como centros de reunión –reseñadas han quedado las de Washington D.C. y Los Ángeles, además de los propietarios que eran accionistas de discográficas– las tertulias con más peso del país se daban en The Commodore Music Shop de Nueva York. La tienda de Milt Gabler, heredada de su padre y a la que cambió el nombre original de Commodore Radio Corporation. Desde los treinta fue el punto de encuentro de coleccionistas y amantes del jazz, músicos y profesionales de la industria musical, fuesen aspirantes o veteranos. Ahí se congregaban, entre otros, el activista antifranquista Dan Quayle, dueño del sello de jazz Solo Art Records y responsable de la popularización del piano de boogie woogie; el musicólogo Russ

Sanjek, hijo de un sacerdote eslovaco; el judío berlinés Alfred Lion, cofundador de Blue Note junto con el músico y escritor comunista Max Margulis; el armenio George Avakian[68], director artístico de la división de música popular de Columbia Records y posteriormente de la división internacional y futuro director de A&R de Warner Bros.; su mentor el gran John Hammond; Jerry Wexler y quien sería su primera esposa Shirley –Gabler bebía los vientos por ella–; Herb Abramson; o los Ertegun cuando aún vivían en Washington y visitaban Nueva York.

Milt Gabler (Nueva York, 1911-2001), nació en Harlem de padres judíos. Su madre era de ascendencia rusa y el padre, Julius Gabler, nació en Viena y fundó la primera tienda en la calle 42 en Nueva York. Tuvo tres emplazamientos distintos en la misma calle. En 1933 Milt Gabler emprendió la compra de ejemplares de discos que las compañías descatalogaban o poseían overstocks por devoluciones. Supuso la primera vez que alguien se dedicaba a las reediciones. Otra novedad: en los créditos figuraban los músicos participantes. Vendía por correo, otra aportación, dado que nadie hasta entonces había usado este método para comercializar discos: en 1935 fundó el sello especializado United Hot Clubs of America. Funcionaba como un catálogo por correspondencia. De ahí surgió la primera compañía independiente que hubo de jazz: Commodore Records en 1937. El inicio de sus actividades coincidió con la apertura de una segunda tienda en la calle 52, conocida como Swing Street por el número de clubes de jazz que albergaba. Al acabar la jornada comercial organizaba algunas jam sessions –improvisaciones– privadas en la tienda para un selecto número de amigos. Para grabar las actuaciones llegó a un acuerdo con el club de jazz Jimmy Ryan's de la calle 52 entre la Sexta Avenida y la Quinta donde ahora se levanta el Black Rock, el edificio de CBS. Con los nueve mil dólares del traspaso pagados por la Columbia Broadcasting System el club se pasó a la calle 54 en 1962. Tanto el club como las jams de Gabler mezclaban blancos con negros. Más afroamericanos sobre el escenario y más caucasianos entre el público. Lejos quedaban los tiempos del Cotton Club de Harlem donde no permitían la entrada a los negros como público –sólo para actuar, que además implicaba acceder por otra puerta, la trasera–. Las grabaciones en directo de Commodore Records se convirtieron en objeto de culto.

En 1939 Billie Holiday recurrió a Gabler para editar «Strange Fruit»: Columbia Records se negaba a sacar el disco. John Hammond a quien le disgustaba el tema no puso ninguna pega –Holiday era su fichaje– y gestionó la autorización de Columbia. A Wexler tampoco le gustaba la canción. La «extraña fruta», de algunos estados del sur, eran cadáveres de afroamericanos que colgaban de los árboles tras haber sido linchados. La canción llegó a las manos de Billie Holiday a través del dueño del Cafe Society, el local de moda del Greenwich Village y otro importante centro de reunión de intelectuales de Nueva York. «Strange Fruit» pasó del millón de copias.

Decca Records contrató a Gabler de director de A&R. Dejó a su cuñado Jack Crystal, padre del cómico Billy Crystal, al frente de todo Commodore. Desde 1941 firmó y produjo en Decca a Lionel Hampton, Billie Holiday, el «Rum And Coca Cola» de The Andrew Sisters –20 semanas n.º 1 en 1945–, dirigió la filial Coral con artistas como The Weavers –su versión del «Good Night Irene» de Lead Belly estuvo 13 semanas en el 1 de pop y fue el disco del año 1950–, Peggy Lee, The Ink Spots o Sammy Davis Jr., juntó por primera vez, en 1954, a Ella Fitzgerald y Louis Armstrong. Cuentan que el hombre que había producido y grabado a grandes como Billie Holiday o Louis Jordan e innumerables músicos de jazz de primerísima fila, lloró al conocer a Armstrong en el estudio. Le dijo que era un privilegio y un honor trabajar con él y no consiguió continuar. Estaba tan emocionado que no pudo contener las lágrimas al saludarle, tal era la devoción que sentía por el maestro de Nueva Orleans. Ahí surgió una gran amistad y una fructífera colaboración profesional.

Gabler produjo los dos primeros grandes éxitos populares de Louis Jordan: «Caldonia» (1945) –siete semanas n.º 1 de rhythm & blues y 6 en pop– y «Choo Choo Ch'Boogie» (1946) –18 semanas n.º 1 de rhythm & blues y 7 de pop–, de la que es coautor. Y tuvo claro la que se avecinaba cuando fichó a Bill Haley en 1954.

****

Usé con Bill Haley todos los trucos que empleé con Louis Jordan.

La única diferencia estuvo en cómo tratamos el ritmo.

Con Jordan la sección rítmica estaba perfectamente balanceada, herencia de la era swing...

pero Bill tenía el ritmo del backbeat.

Milt Gabler

Bill Haley (Highland Park, 1925-Harlingen, 1981) nació en una comunidad de granjeros blancos perteneciente al área metropolitana de Detroit (Míchigan). La Gran Depresión forzó a la familia a buscar un nuevo acomodo. Lo encontraron más al este en la pequeña localidad de Boothwyn (Pensilvania), cercana a Chester. Su madre, inglesa, era una excelente pianista de formación clásica. El padre, de Kentucky, tocaba el banjo y la mandolina.

En Chester ejerció de director musical de una radio mientras montaba su primer grupo, The Saddlemen, los de las sillas de montar –tras abandonar el nombre de The Four Aces of Western Swing–. En 1951 grabaron su primer disco con Holiday Records, sello local de Filadelfia: una versión sin batería de «Rocket 88». Holiday, Essex, que sería la nueva discográfica, y la radio donde trabajaba eran propiedad de la misma persona: David Miller. Con Essex lanzaron los primeros discos que hicieron algo de ruido: «Rock The Joint» y «Crazy Man, Crazy».

«Crazy Man, Crazy» fue el primer rock 'n' roll en entrar en listas: alcanzó el 12 en la de jukebox. Compuesta por Bill Haley tuvo disputas autorales: en 2002 se reconoció como coautor a Marshall Lytle, el bajista de The Comets. Grabada en Nueva York y producida por Miller en abril de 1953 se editó con Essex ese mismo mes. En la etiqueta del disco y la portada de la partitura afloraba un nuevo nombre artístico: Bill Haley with Haley's Comets. Los «cometas» llevaban batería. Aunque en la grabación de Nueva York usaron a un músico de sesión, Billy Gussak, habitual del circuito de jazz neoyorquino. Gabler lo emplearía posteriormente en las

producciones de Haley para Decca.

Milt Gabler contrató a Bill Haley and His Comets en 1954 y el 12 de abril registraban en los estudios Decca de Nueva York «(We're Gonna) Rock Around The Clock». Gabler reforzó al grupo, además del batería, con Danny Cedrone a la guitarra eléctrica. Suyo es el solo que repetía el punteo que ya había grabado en «Rock The Joint». Cuando se editó a finales de mayo fue la cara B del debut de Haley con RCA. La vida de la canción dio un giro al ser seleccionada para los títulos de crédito del principio y final de la película Blackboard Jungle (Semilla de maldad), dirigida por Richard Brooks y protagonizada por Glenn Ford con Sidney Poitier, entre otros. La jungla de la pizarra –traducción literal– se estrenó en mayo de 1955 y provocó la reedición del disco ese mismo mes. Esta vez sí triunfó «El Relojito» –título de la primera adaptación al español a cargo de Gloria Ríos, la mexicana de Texas–.

La canción de la película invertía el orden de los solos. Si en el disco original el primer break era para el solo de guitarra y el segundo para el saxo en la versión cinematográfica era al revés. Compuesta por Max C. Freedman y James E. Myers (bajo el seudónimo de Jimmy DeKnight) el 9 de julio de 1955 «Rock Around The Clock» se convirtió en el primer rock 'n' roll en ser n.º 1 de pop en EEUU. Estuvo siete semanas. En rhythm & blues fue 3. En el cómputo final de Billboard del año 1955 para canción del año sólo fue superada por el «Cerezo Rosa» de Pérez Prado.

En su primera edición británica llegó al 17 –salió de cara A de primeras–, posición que superaba la del país de origen. El estreno de la película fue tumultuoso, con disturbios y peleas provocados por las bandas de teddy boys quienes desde el primer día arrancaban las sillas del patio de butacas y las lanzaban al aire. En noviembre de 1955 el tema lograba el n.º 1 de la lista británica. Tras tres semanas perdió la primera posición que volvió a recuperar durante dos semanas más. Fue el primer disco en vender un millón de copias en Reino Unido. Con el paso del tiempo pasó del millón y medio.

La película fue la portadora del virus rocanrolero que se extendió por todo el planeta: n.º 1 en Alemania, Australia, Holanda, Canadá, los países escandinavos, n.º 3 en Italia, n.º 4 en Brasil y entre el 5 y

el 10 en el resto. En Francia, donde no había lista oficial de ventas –lo mismo sucedía en España– la fiebre se extendió al baile. Que me perdonen las demás capitales del continente europeo: donde mejor se baila el rock 'n' roll es en París.

Y aún hubo una película más, en 1956, del mismo título que la canción, extendiendo el ciclo de vida de «Rock Around The Clock». Vendió 25 millones de singles en todo el mundo.

Entre la edición de 1954 y la reedición de 1955 hubo otro sencillo en medio: «Shake, Rattle & Roll». Una composición de Jesse Stone –firmó con seudónimo– por encargo de Ahmet Ertegun para Big Joe Turner. La misma semana que el disco de Big Joe Turner (Atlantic) alcanzaba el n.º 1 de la lista de rhythm & blues, Milt Gabler y Bill Haley entraban en el estudio para grabar su versión. Eran distintas. Gabler había «limpiado» la letra, con las grandes cadenas de radio y televisión en mente. Con el paso del tiempo Haley recuperó las frases originales. La otra diferencia está en la forma de tocar el bajo: el bajista de The Comets, Marshall Lytle, lo toca percutiendo a lo rockabilly en el contrabajo (el slap). El «Shake, Rattle & Roll» de Haley vendió un millón de copias y fue n.º 7 de pop.

Haley y Turner se hicieron amigos durante una gira australiana en 1957. A mediados de los sesenta la carrera del antaño «gritador» –Shouter– de Kansas City atravesaba un momento bajísimo. Bill Haley echó una mano: había firmado con la mexicana Orfeón a principios de los sesenta y era el Rey del Twist en América Latina. Convenció a la discográfica de Rogerio Azcárraga para grabar un LP de Turner con su grupo, The Comets. Haley y Turner no cantaron a dúo en el disco, pero sí aparecieron juntos en un programa de la tele mexicana[69], Discotheque A Go-Go, patrocinado por Orfeón.

Desde México Haley se hizo con el mercado latino. Grabó en español, con acento gringo, porque ya conocía el idioma. Dos twists «Twist Español» y «Florida Twist» fueron n.º 1 en México, así como el LP The Twist. Otro tema «Caravan Twist» fue top 5. ¡Estos éxitos viajaron hasta la India! Ahí además cosechó un n.º 1 con «Chick Safari». La relación con Orfeón terminó en 1966. Haley siguió grabando versiones de «Rock Around The Clock» intentando actualizar el sonido y manteniendo la canción como estandarte de su repertorio. Se benefició de los sucesivos revivals, desde finales de

los sesenta, para seguir actuando. Claramente se le había pasado el arroz y el rock transitaba por otros derroteros. Problemas fiscales lo alejaron de EEUU y se dedicó a América Latina y Europa. En 1973 «Rock Around The Clock» resurgió con la segunda película de George Lucas American Graffiti y en 1974 una popular serie de televisión en EEUU, Happy Days, que jugaba con la nostalgia, tomó la canción como sintonía en su primera temporada. Pero todo esto son otras películas...

Por alguna razón que se me escapa Bill Haley no está tan bien considerado como otros rocanroleros. Fue el pionero de los pioneros. Quizá la edad jugase en su contra: es de 1925 mientras Little Richard nació en 1932, Elvis Presley y Jerry Lee Lewis son de 1935. Pero Chuck Berry es de 1926 y Fats Domino de 1928. El factor autoral juega evidentemente a favor de Berry con sus historias adolescentes y juveniles enmascarando su edad. Algunos críticos apuntaban otra sugerencia: la exuberancia que exhibían, sobre todo entonces, Little Richard, Elvis y Jerry Lee Lewis en directo y el marcado tono sexual de sus performances. Berry también, en sus letras y el juego con la guitarra convertida en símbolo fálico –fue el primero– pero no tenía grupo estable, solían ser músicos locales contratados para ahorrar en gastos y dietas de viajes. Sus bandas por tanto no estaban tan engrasadas como las de sus competidores. No acaba de convencer la teoría de los directos porque todos los males presagiados por los agoreros de toda la vida comenzaron con Bill Haley and His Comets, en los estrenos de las películas y sus actuaciones. Desde Buenos Aires (estuvo en 1958) hasta Londres. Las extravagancias roqueras comenzaron con Haley and His Comets: el contrabajista invertía el instrumento mientras se tumbaba en el suelo y lo sujetaba con los pies a la par que el saxofonista se revolcaba por el escenario.

Commodore Records había cesado las actividades en 1954. Milt Gabler continuó en Decca hasta que fue absorbida por MCA en 1971. En Decca durante los sesenta siguió componiendo y produciendo éxitos. La labor más destacada de esa época es la que llevó a cabo como letrista con el músico alemán Bert Kaempfert (Hamburgo, 1923-Mallorca, 1980). Kaempfert fue el primero en grabar a The Beatles. Dirigía el departamento artístico de Polydor en Hamburgo y acababa de fichar a un roquero de Liverpool, Tony

Sheridan, que actuaba frecuentemente en la ciudad. Daba la casualidad que The Beatles estaban en Hamburgo por segunda vez. Sheridan y Kaempfert necesitaban un grupo para grabar un LP. Herr Bert hizo una prueba, la pasaron y quedaron contratados. De lo que grabaron poco salió en el disco de Sheridan. A The Beatles, en esa sesión de junio de 1961, les dio tiempo a grabar dos temas propios, uno lo cantaba John y el otro era un instrumental de George y John.

Gabler y Kaempfert se conocían al menos desde 1959 cuando el director artístico de Decca grabó al alemán un disco instrumental con su orquesta. Nadie lo quiso en Alemania. En enero de 1961 «Wonderland By Night» de Kaempfert llegaba al 1 de la lista de pop de EEUU donde permaneció tres semanas entre Elvis y las Shirelles; en la de rhythm & blues escaló hasta el 5. De todas las músicas que compuso Kaempfert –destacan «Strangers In The Night» de Sinatra y «Wooden Heart», el éxito europeo de Elvis– de la que más orgulloso se sentía era de «L-O-V-E» porque la había cantado Nat King Cole. La letra era de Milt Gabler.

El blues tuvo un hijo y lo llamaron rock 'n' roll.

Muddy Waters

[1] Association of Independent Music reúne a 800 discográficas y distribuidoras del Reino Unido que representan el 25 por 100 de las ventas del mercado británico. En España existe UFI, en cuya fundación participé y escribí partes de su libro de estilo, las referidas a definiciones de «independiente» y las relacionadas con la corrupción y las malas prácticas del sector. El primer presidente de la Unión Fonográfica Independiente fue Mario Pacheco de Nuevos Medios.

[2] Aparte de la relación obvia King-Queen, el nombre responde al apodo de Cincinnati: The Queen City.

[3] Isaac Watts, al igual que su padre, era protestante

«inconformista» por lo que no podía entrar en las universidades de Oxford o Cambridge, reservadas a los anglicanos. Estudió en la Dissenting Academy de Stoke Newington (hoy parte de Londres).

[4] En 1949, Billboard elaboraba dos listas de singles de country: Most Played Juke Box Folk Records y Best Selling Retail Folk Records. En diciembre de ese año añadieron Country & Western Records Most Played by Folk Disk Jockeys. En 1957 desapareció la de jukebox y en 1958 unificaron las de ventas y radio en Hot C&W Sides. Desde 1962 hasta 1990 se llamó Hot Country Singles.

[5] T. Collins, Rock Mr. Blues: The Life and Music of Wynonie Harris, Milford (NH), Big Nickel Publications, 1994, p. 112.

[6] Savoy, y la música en general, fue una de las grandes perjudicadas por la huelga de músicos: su apoyo al bebop se vio frenado ante la imposibilidad de grabar, perdiéndose múltiples discos en uno de los momentos más fértiles del jazz.

[7] Solomon Burke fue ordenado obispo al nacer por su abuela, fundadora del culto United House of Prayer for All People. A los siete años pronunció su primer sermón. A los doce el obispo pasó a ser pastor de la congregación. Admirador de Superman predicaba con una capa confeccionada por su madre.

[8] Lowell Fulson nació en una reserva indígena de Tulsa (Oklahoma). Su padre era de ascendencia choctaw y su madre afroamericana. Cuando se mudó a California contrató para su banda a un joven Ray Charles y al saxo tenor Stanley Turrentine. En 1954 volvió a pegar con otra composición propia «Reconsider Baby», producida por los hermanos Chess. Elvis la grabó en su álbum al regreso del servicio militar. Elvis la había cantado antes en Million Dollar Quartet, la sesión en los estudios Sun de Sam Phillips en 1956 con Jerry Lee Lewis, Carl Perkins y Johnny Cash. También la han interpretado Freddie King, Ike & Tina Turner, Eric Clapton, Little Milton, Bobby Bland, Chicken Shack y Greg Allman.

[9] Eli Oberstein era el padre de Maurice Oberstein (Nueva York, 1928-Londres, 2001), el carismático líder de la CBS británica desde mediados de los sesenta hasta 1985 cuando pasó a dirigir Polygram UK. Se inició en el negocio discográfico en Rondo Records, la

compañía de su padre que vendió en 1961 al fallecer este. Maurice Oberstein, conocido como Obie, dejó para el recuerdo innumerables excentricidades que agrandaron su leyenda. En los años que coincidimos en CBS y Polygram nunca mencionó a su padre, en una industria que mitifica a sus ejecutivos y presume de los pioneros.

[10] James Woody Alexander (Hamilton, Misisipi, 1916-Hollywood, California, 1996) estuvo asociado a Sam Cooke. Mánager del grupo góspel Pilgrim Travellers, les consiguió un contrato con Specialty y se incorporó a la compañía como A&R. Fichó a los Soul Stirrers cuando Sam Cooke ingresó en el grupo. Con Cooke montó dos productoras, SAR y Derby. En SAR debutaron discográficamente Billy Preston y el grupo de los hermanos Womack, The Valentinos. Tras la muerte de Sam Cooke se encargó de la carrera de Lou Rawls. Como productor independiente trabajó con Bobby Bland, Solomon Burke, Little Junior Parker, Little Richard y Bobby Womack.

[11] Harold Battiste (Nueva Orleans, 1931-2015), excelente músico y arreglista, fue el elegido por Art Rupe para organizar la oficina de producción de Specialty en Nueva Orleans. Tocaba el piano y el saxo, instrumentos indispensables del sonido de Nueva Orleans de los cincuenta. Trabajó con Sam Cooke, Sonny and Cher y Tom Waits. Produjo los primeros LP de Dr. John.

[12] Johnny Vincent (1927-2000), de ascendencia italiana y natural del estado de Misisipi, abrió una tienda de discos. Fundó dos sellos: Champion Records y ACE Records (1955-1962), donde produjo «Rockin' Pneumonia and Boogie Woogie Flu» de Huey Piano Smith y los dos «Sea Cruise». Entre medias trabajó para Specialty donde grabó con John Lee Hooker. Su mayor éxito para Rupe fue «The Things That I Used To Do» de Guitar Slim, un fichaje suyo, que fue n.º 1 durante seis semanas en 1954, sobrepasando el millón de copias. La canción, del propio Guitar Slim, estaba arreglada y producida por Ray Charles: distorsionó las guitarras eléctricas.

[13] A. Vogel, Bikinis, fútbol y rock & roll, Madrid, Foca, 2017, pp. 41 y 42.

[14] C. White, The Life and Times of Little Richard: The Quasar of Rock, Nueva York, Harmony, 1984, p. 186.

[15] El californiano Don Sugarcane Harris (Pasadena, 1938-Los Ángeles 1999) se dio a conocer en el planeta del rock de la mano de Frank Zappa. Es el violinista de su álbum en solitario Hot Rats. Grabó también con The Mothers of Invention y John Mayall. Como bajista se le puede escuchar en grabaciones de Little Richard, John Lee Hooker y Johhny Otis.

[16] El mote de Champion viene porque fue campeón de varios campeonatos de boxeo aficionado, en los que participó animado por Joe Louis –campeón del mundo del peso pesado y otra figura importante a la hora de romper barreras raciales en el deporte–. Hay varios músicos de blues y jazz exboxeadores. Aprendieron en la cárcel, en el Ejército o en los gimnasios. El prize fighting suponía una vía rápida para salir de la miseria. La parte de las apuestas y los combates amañados tenía su peso a la hora de ganar unos dólares.

[17] J. Broven, Rhythm and Blues in New Orleans, Nueva Orleans, Pelican, 1978, p. 30.

[18] [http://rockhall.com/inductees/fats-domino].

[19] Los cajún de Luisiana son reconocidos como un grupo étnico en EEUU. Descienden de los exiliados de Acadia –o Nueva Francia–, las tres provincias atlánticas de la colonia francesa de Canadá. Por el Tratado de Utrecht (1713) pasaron a manos británicas. En 1755 fueron expulsados debido a la Guerra de los Siete Años entre Francia y Gran Bretaña. Expropiaron todos sus bienes. Buscaron refugio en Luisiana, entonces española. Estos refugiados se relacionaron con alemanes, españoles y criollos franceses.

[20] Liberty Records fue fundada en 1955 por el violinista clásico Simon Waronker, huido de la Alemania nazi, Al Bennett y el ingeniero Theodore Keep, quien introdujo importantes innovaciones técnicas en las grabaciones. Entre los artistas que nos afectan, tuvieron la última formación de Billy Ward and His Dominoes, sin Jackie Wilson, logrando el n.º 1 con el standard «Stardust»; Eddie Cochran, que sólo pudo editar un LP; Jan and Dean; Johnny Burnette; Gene McDaniels, y Del Shannon –su «Runamaway» fue n.º 1 un mes en 1961–. Simon Waronker era el padre de Lenny Waronker, futuro presidente de Warner Bros. Records –y su director artístico durante la mejor época de la compañía– y de DreamWorks

Records, cuyo logo fue diseñado por Liechtenstein poco antes de fallecer.

[21] La película Jersey Boys, dirigida por Clint Eastwood y basada en el musical del mismo título, recoge los inicios de la formación original de The Four Seasons.

[22] [http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/ahmet-ertegun/atlanticrecords/97/].

[23] Un juego de palabras cuyo original «The house that Ruth built» hacía referencia al estadio de béisbol de los Yankees y a su jugador estrella Babe Ruth.

[24] J. A. Friedman, Tell the truth until they bleed, San Francisco, Backbeat, 2008.

[25] «Young Blood» fue cantada por The Beatles en sus tiempos del Cavern Club de Liverpool. En las grabaciones de la BBC el cantante es George Harrison. Leon Russell la interpretó en el concierto por Bangladés. Dio título a álbumes de Carl Wilson (The Beach Boys) y Jerry Lee Lewis.

[26] Freddy Bienstock (1923-2009) nació en Suiza y se crio en Viena. Su familia logró llegar a EEUU tras la ocupación nazi de Austria. Su hermano fundaría Big Top Records (Del Shannon, Johnny and The Hurricanes) con la editorial Hill & Range de sus primos austriacos los Aberbach, especializada en country y responsables del repertorio que grababa Elvis. Freddy entró a trabajar en la editorial Chappell empezando desde el almacén y luego pasó a Hill & Range donde sus primos le pusieron al frente de la recién creada Elvis Presley Music. Las primeras canciones que Elvis grabó de Leiber y Stoller después de «Hound Dog» fueron llevadas por Bienstock. En 1984 al frente de un grupo de inversores compró la editorial donde empezó: pagaron 100 millones de dólares a Polygram por Chappell, en aquellos momentos la primera editorial del mundo. En su ascenso a la cima defraudó a sus primos, los Aberbach, y a Leiber y Stoller.

[27] Isidro Sánchez García-Figueras (Jerez de la Frontera, 1936-Sevilla, 2013) quedó ciego a los treinta y ocho años. Como jugador

se retiró a los treinta y cinco en el Sabadell. Empezó jugando en torneos locales. Los estudios universitarios le llevaron a Sevilla, donde jugaba en las categorías inferiores del Betis. Debutó en la categoría nacional con los verdiblancos. Estuvo en el Real Madrid desde 1961 hasta 1965. En esas cuatro temporadas ganó cuatro Ligas y una Copa.

[28] Don Kirshner (Nueva York, 1934-Boca Ratón, 2011) nació en el Bronx y fue el responsable del repertorio de los primeros éxitos de The Monkees. Estos se rebelaron y rompieron. Creó The Archies usando la misma fórmula televisiva, sólo que esta vez no había personas porque eran dibujos animados. «Sugar, Sugar» la canción detonante de la crisis, al negarse The Monkees a grabarla, fue el primer n.º 1 de The Archies en 1969: cuatro semanas en EEUU y ocho en Reino Unido. Su programa de televisión Rock Concert es una leyenda de los setenta al presentar a los grupos en directo, uno por programa. The Rolling Stones estrenaron el programa. Ahí se dieron a conocer a nivel nacional en EEUU: David Bowie, Allman Brothers Band, Grateful Dead, Lynyrd Skynyrd, etcétera.

[29] Bang responde a las iniciales de los nombres de sus socios: Bert Berns, Ahmet Ertegun, Nesuhi Ertegun y Gerald –Jerry– Wexler.

[30] [http://www.jazzwax.com/2012/05/].

[31] La productora Seven Arts compró Warner Bros. a Jack Warner en 1967 por 32 millones de dólares. La nueva empresa, Warner Bros.-Seven Arts se hizo con Atlantic ese mismo año. Kinney National Company, liderada por Steve Ross (heredero de una empresa de parkings –el rey de Manhattan– y un negocio funerario que amplió a coches de alquiler –la flota funeraria–), compró Warner Bros.-Seven Arts en 1969 por 400 millones de dólares. Se volvió a llamar Warner Bros. En 1970 compraron Elektra Records. El nuevo grupo discográfico pasó a llamarse WEA, por Warner, Elektra y Atlantic. La división internacional de WEA estaba presidida por Nesuhi Ertegun. Un escándalo financiero relacionado con el negocio de los aparcamientos provocó que Kinney se deshiciese de todos los negocios no relacionados con el ocio y la cultura y pasaron a llamarse Warner Communications.

[32] J. Wexler, D. Ritz, Rhythm and the Blues: a life in American

music, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1993.

[33] En el festival actuaron desde las veteranas Ruth Brown y LaVern Baker hasta formaciones que se reunieron de nuevo para la ocasión como Led Zeppelin, The Rascals, Iron Butterfly, Emerson y Palmer (sin Lake), Yes, Genesis, Crosby, Stills & Nash, Foreigner, otros como Paul Rodgers, Bob Geldof, Booker T., Wilson Pickett, The Coasters, The Spinners, The Blues Brothers (sin Belushi, fallecido unos años antes), Roberta Flack, Manhattan Transfer, Bee Gees, Ben E. King, Vanilla Fudge, etcétera.

[34] W. C. Handy (Florence, 1873-Nueva York, 1958), nieto e hijo de pastores metodistas, se hizo músico a pesar de la negativa familiar. Consideraban al blues y la música popular como la «música del diablo». Su padre pensaba que los instrumentos musicales eran herramientas diabólicas. Su partitura de 1912 «Memphis Blues» creó el blues de 12 compases y sirvió de base

para el fox-trot. Handy fue de los primeros afroamericanos en tener éxito con su propia editorial. «The Saint Louis Blues» de 1914 es el primer blues en tener éxito popular. El break entre la segunda y la última estrofa era el tinte español, el ritmo de la habanera. Handy lo denominaba «tango».

[35] El río Ohio es el principal afluente por caudal del río Misisipi, también descubierto por Hernando de Soto. El Ohio nace en Pittsburg (Pensilvania) y, en su confluencia con el Misisipi, en Cairo (Illinois), el tributario lleva más agua. Durante cientos de años el Ohio fue la principal vía de transporte de los nativos americanos.

[36] Billboard, 8 de enero, 1955, portada y pp. 11-23. En las pp. 15-20 hay un muy interesante anuncio de RCA anunciando la campaña de precios TNT para discos y tocadiscos. [http://www.billboard.com/magazine-archive].

[37] Elvis Presley grabó 24 canciones de Leiber y Stoller y nueve de ellas fueron n.º 1.

[38] Boudleaux Bryant, marido de Felice, con quien compuso los mayores éxitos de The Everly Brothers. También escribieron para Roy Orbison y Buddy Holly.

[39] La letra original de «Jailhouse Rock» es de las primeras que hace una referencia directa a relaciones homosexuales: el preso 47 le dice al 3 «You're the cutest jailbird I ever did see» («eres el presidiario más lindo que jamás haya visto»).

[40] El doble campeón del mundo de patinaje sobre hielo Javier Fernández ganó su quinto campeonato europeo consecutivo al ritmo de un medley de tres temas de Elvis Presley: «Trouble», «Jailhouse Rock» y «Fever» (aunque la versión de Elvis de «Fever» no fue la original).

[41] [http://www.24-7pressrelease.com/press-release/rock-n-roll-legend-carl-perkins-much-anticipated-story-to-come-to-the-big-screen-32090.php].

[42] Million Dollar Quartet se editó cuando Sun ya había sido adquirida por Shelby Singleton, quien había licenciado el repertorio de Sun para Europa a Charly Records. En 1981, localizadas las cintas, ordenadas y sometidas a una nueva masterización, se publicaron en Europa. Se descubrió más material y en 1987 se reeditó todo como un doble álbum. En 1990 se publicó en EEUU.

[43] El exmarine Jack Clement (Memphis, 1931-Nashville, 2013) entró a trabajar en Sun como técnico de sonido y productor en 1956. Cash, Dolly Parton, Ray Charles, Carl Perkins, Elvis Presley, Jim Reeves, Jerry Lee Lewis, etc., han cantado sus canciones. En 1987 fue reclamado por U2 para grabar en los estudios Sun el álbum Ruttle And Hum.

[44] C. White, Killer!, Londres, Arrow, 1996.

[45] [http://www.theguardian.com/music/2015/jul/09/jerry-lee-lewis-30-minutes-interview].

[46] OKeh Records, fundada por el alemán nacionalizado estadounidense Otto K. E. Heinemann, inició su andadura en 1916 como proveedor de materiales para fabricar fonógrafos. Provenía de la filial estadounidense de la alemana Odeon Records, la primera discográfica en editar en 1904 un disco con música por las dos caras. En 1918 nacía OKeh Records. Contaba con estudio y fábrica. Desde 1926 fue una filial de Columbia. Sus A&R, tanto de OKeh

como de Columbia, peinaron el sur de EEUU en las décadas de los veinte y los treinta buscando talentos.

[47] J. Broven, Record Makers and Breakers: Voices of the Independent Rock 'n' Roll Pioneers, Champaigne, University of Illinois Press, 2009, p. 153.

[48] Siegfried Loch (Stolp, Pomerania, hoy Słupsk, Polonia, 1932) inició en 1963 una serie de grabaciones en directo en el Star-Club de Hamburgo. Además de a Jerry Lee Lewis, registró a Searchers, Spencer Davis Group, The Rattles… Fundó las filiales alemanas de Liberty/United Artistas y de WEA. De 1983 a 1987 presidió WEA Europa.

[49] Johnny Cash, Jerry Lee Lewis, Roy Orbison y Carl Perkins editaron en mayo de 1986 Class Of '55. Sólo faltaba Elvis Presley de esa primera hornada de rock 'n' roll de Sun. Venía a suplirle Orbison, cuyos éxitos llegaron después de Sun. Producido por Chips Moman se grabó en los estudios Sun y se mezcló en los de Moman –el estudio que fue el plan B de Jerry Wexler en Memphis–. Moman produjo a Presley el n.º 1 de 1968 «Suspicious Mind» y el álbum From Elvis In Memphis, en 1969, donde venía «In The Ghetto». Durante las sesiones del LP, Moman echó del estudio a Bienstock, el marido de Miriam (Atlantic) tras su divorcio de Herb Abramson.

[50] [http://www.rockhall.com/inductees/sam-phillips].

[51] En Motal nació el primer presidente de Israel, Chaim Weizmann.

[52] M. Rowe, Chicago Breakdown, Nueva York, Drake, 1975, p. 26.

[53] R. Gordon, «Muddy Waters: Can't' be satisifed» en: [http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/muddy-waters/cant-be-satisfied/730/].

[54] [http://www.jotdown.es/2017/12/es-harvard-de-izquierdas/].

[55] Josh White (1914-1969), pionero en tantos asuntos de derechos civiles, y la fascinante Libby Holman –cantante judía de

Broadway– fueron la primera pareja artística mixta de los EEUU en actuar y grabar juntos.

[56] Con el tiempo pasó a conocerse como «Hoochie Coochie Man».

[57] Vogel, op. cit., pp. 43-45.

[58] N. Cohodas, Spinning Blues Into Gold: The Chess Brothers and the Legendary Chess Records, Winnipeg, Iconoclassic, 2012, p.146.

[59] Harvey Fuqua, casado con Gwen Gordy, hermana del fundador de Motown, descubrió a Marvin Gaye. Era su mayordomo y lo incorporó a Harvey and The Moonglows.

[60] Morris Levy demandó a John Lennon por plagio. Levy gestionaba los derechos editoriales de «You Can't Catch Me». Lennon se había inspirado en el tema de Berry y usó una frase de la letra para el «Come Together» de The Beatles. En el pacto extrajudicial al que llegaron Lennon grabaría la de Berry en su próximo álbum, así como dos más del repertorio editorial de Levy, quien controlaba mucho material de rock 'n' roll (por ejemplo, el de Leiber y Stoller). Cuando Lennon mandó a Levy cintas de tomas grabadas en el estudio para que comprobase que el acuerdo estaba en marcha, el inefable Morris Levy las editó por la cara en su sello y volvió a demandar a Lennon. Otro pleito. Al que se añadirían los de EMI y Lennon contra Levy. El balance final es que la jugada le costó 145 mil dólares a Levy.

[61] Cohodas, op. cit., p. 175.

[62] Cohodas, op. cit., p. 184.

[63] Ceremonia hebrea que celebra el paso a la madurez –final de la infancia–, fijada en doce años para las chicas y en trece para los chicos.

[64] Chess Records empaquetaba manualmente los LP. A medida que despachaban más unidades, incrementando la facturación, fueron automatizando el proceso a través de terceros (subcontratación). Las imprentas también se pusieron al día en equipamiento al comprobar el aumento del volumen de negocio.

[65] En 1977, la Voyager, enviada al espacio exterior, incluía «Johnny B. Goode» en su disco dorado de imágenes y sonidos de la Tierra. Era una de las cuatro canciones seleccionadas. Ahí estaba Chuck Berry; al lado, Beethoven.

[66] Jerry Leiber y Mike Stoller fueron fichados como directores artísticos de RCA en Nueva York. Un agujero en su contrato permitía producir para terceros. Es exactamente lo que sucedió con Atlantic Records.

[67] Gillett, op. cit., p. 21.

[68] George Avakian (Armavir, Armenia, hoy Rusia,1919-Nueva York, 2017), durante su mandato en Columbia, fichó y produjo a Dave Brubeck, Louis Armstrong, Miles Davis, Johnny Mathis, Duke Ellington, Erroll Garner y el histórico concierto de Benny Goodman en el Carnegie Hall de 1938. En 1959 la resucitada Warner Bros. Records, presidida por su exjefe en Columbia, le fichó de director artístico. The Everly Brothers y Bill Haley llegaron a Warner de su mano. De 1970 a 1974 fue el mánager de Charles Lloyd y posteriormente de Keith Jarrett, excomponente del cuarteto de Lloyd.

[69] [https://www.youtube.com/watch?v=RkArJtLnlp4].

CAPÍTULO IV

Otros grandes (Sister Rosetta Tharpe,The Everly Brothers, Dion, Ritchie Valens, Buddy Holly y Eddie Cochran)

El rock 'n' roll era música muy sencilla.

Lo que contaba era el ruido que hacía,

su empuje, la agresividad, su novedad.

El único tabú era el aburrimiento[1].

Nik Cohn

En el capítulo anterior de este manual se repasaron los grandes hitos del rock 'n' roll en varias de sus facetas. Algunos nombres quedaron descolgados, aunque fuesen mencionados (de pasada). Su importancia y relevancia merecen espacio propio. No estar vinculados a las independientes referidas no resta méritos ni minimiza su influencia.

Ladies first, así que Sister Rosetta Tharpe será la primera en aparecer. También lo es cronológicamente. Y ella es todo un ejemplo artístico de las influencias y evoluciones mencionadas en los capítulos anteriores. También es una singularidad en el mundo del rock 'n' roll porque la presencia femenina de intérpretes (cantantes y músicas) es mínima. Las instrumentistas de Bo Diddley son excepciones como lo es Sister Rosetta Tharpe. Esto rompe con una tradición de la música popular estadounidense: siempre existieron mujeres guitarristas y cantantes de folk y blues. Con un peso tan importante como el de Maybelle Carter de The Carter Family (un trío con dos mujeres) y Mamie Smith, la primera artista (antes que cualquier hombre) en grabar y editar un disco de blues.

En la cuarta nota a pie de página del primer capítulo se destacaba la influencia de Maybelle Carter como guitarrista. Marcó una época y dejó un gran legado: hacía la melodía con las cuerdas de abajo y el ritmo con los bordones (las de arriba, la cuarta, quinta y sexta). Otro hito: descubrió al excelso Chet Atkins, guitarrista sin par. Y clave en la configuración del Nashville Sound.

Mamie Smith fue quien primero grabó un blues en 1920 (OKeh Records) y además fue el (la) primer(a) cantante negro(a) en grabar. A pesar de las amenazas que recibió la disquera, su éxito (75.000 unidades en un mes) abrió las puertas a otros artistas afroamericanos. Unos meses después Mamie Smith vendió un millón de ejemplares de «Crazy Blues». La era conocida como classic female blues (Ma Rainey, conocida como la Madre del blues por ser en 1902[2] la primera en cantar blues desde un escenario, Bessie Smith, Ethel Waters, Alberta Hunter, etc.) fue iniciada por Mamie Smith, niña prodigio que actuaba, cantaba, bailaba y tocaba el piano. Cogió tablas en el vodevil con repertorio de blues y jazz. La llamaron la Reina del blues. La aparición de Bessie Smith la degradó: la nueva Smith fue denominada como la Emperatriz del blues.

También existía presencia femenina en el góspel, jazz (a veces eran las mismas del blues) y rhythm & blues. Pero estas primeras figuras no se dieron en el rock ‘n’ roll. Aunque se suele mencionar a Brenda Lee y a Janis Martin. Incluso a LaVern Baker (sus mejores años fueron en Atlantic). Esta última era una cantante de rhythm & blues que tuvo cuatro éxitos pop entre 1955 y 1958. No se la puede considerar rock ‘n’ roll a pesar de haber actuado en un par de películas de Alan Freed.

Janis Martin, otro ejemplo de precocidad y conocida como la Elvis femenina, provenía del country y evolucionó al rockabilly. A los quince años grabó su primer disco, con RCA que tan sólo dos meses antes había fichado a Elvis Presley. Fue su único éxito (country y pop). Vendió 750 mil sencillos y en la cara B encontrábamos una composición suya, «Drugstore Rock ‘n’ Roll». El Rey empezó a cortejarla y ella llegó a grabar un tema llamado «My Boy Elvis». Aunque se fugó de casa para casarse con un paracaidista (quien fue destinado a Alemania). Sus padres tan sólo se enteraron después de

la boda, que quisieron anular por su edad (diciséis años). Al año siguiente realizó una gira para las fuerzas armadas destinadas en Alemania. Su marido pidió permiso y pasó el mes con ella. El embarazo de la menor provocó su salida de RCA. En 1960 se volvió a casar y su segundo marido quiso que dejase la música. Estuvo retirada hasta 1970.

Brenda Lee, otra niña prodigio, era pequeña pero matona. Y conquistó los corazones de América (la hija que todas las madres querían tener) cuando atemperó su estilo musical. La llamaron Little Miss Dynamite por su «Dynamite» (1957). Tras la muerte de su padre, su facilidad para entonar y cantar la convirtió en el principal soporte económico de su familia. Desde los diez años. En las emisoras locales de Atlanta (donde nació) cantaba country. A los doce años firmaba su primer contrato discográfico, con Decca. Su nombre artístico era Little Brenda Lee. Su tercer disco (1957) entró en las listas de country y pop. «Dynamite» fue el cuarto. Siempre quisieron alejarla del mercado country y establecerla en el mercado pop. De entrada, lo intentaron con composiciones de rockabilly o de rock 'n roll. Sin embargo, su mayor éxito lo obtuvo en 1958 con una canción navideña: «Rockin' Around the Christmas Tree».

A pesar de grabar en Nashville el rango vocal de Brenda Lee estaba más cerca de cantantes de rhythm & blues como Ruth Brown o LaVern Baker. Entre 1959 y 1966 tuvo 19 hits (en el top 20), dos de ellos n.os 1. Estas fechas la alejan de la era del rock 'n' roll y la edad juega en su contra (en diciembre de 1959 cumplió quince años) porque el repertorio venía dictado.

De Texas nos llegó el dúo formado por Gene y Eunice, el matrimonio que con su primer disco «Ko Ko Mo (I Love You So)» alcanzó el éxito (el único de su carrera). La grabaron dos veces, en 1954 y 1955, con dos disqueras diferentes, Combo y Aladdin (con la banda de Johnny Otis). La canción tuvo muchos problemas autorales y alcanzó su máxima notoriedad cuando el crooner Perry Como la grabó para su debut en RCA (la promovieron como el primer rock 'n' roll del sello). Fue uno de los temas más versionados en su momento (hasta Louis Armstrong la grabó). La razón de su popularidad radicaba en la línea de bajo, un tresillo cubano (la forma más simple de la habanera) a la manera de Nueva Orleans (la

imagen de marca de Dave Bartholomew).

Wanda Jackson (Maud, Oklahoma, 1937) pudo haber recogido perfectamente el testigo de Sister Rosetta Tharpe. Inició su carrera en el country; al que volvió tras un breve paso por el rockabilly. En su día la llamaron la Reina del rockabilly y también la Primera Dama del rockabilly. Estuvo saliendo con Elvis durante un breve espacio de tiempo, al principio de la carrera de el Rey (fue su telonera). Sus inclinaciones musicales provienen de su padre, músico. Y su paso al rockabilly fue por la insistencia de Elvis Presley. En sus primeros discos para Capitol y Decca una cara era country y la otra rockabilly. Tuvo éxitos regionales. Un tema, «I Gotta Know» (Capitol, 1956), fue top 15 en la lista de country: arrancaba suave como una balada y una vez perfilada la introducción rompía con el nuevo ritmo. Su aportación más destacada fue la moda: introdujo en el country los vestidos con flecos, los pendientes colgantes y los tacones. Presumía de haber añadido glamur al country. En 1960 tuvo un hit pop (top 40), «Let's Have A Party», que también entró en Inglaterra y que Elvis había grabado un par de años antes. Sus siguientes éxitos fueron temas country, lo cual acabó por definir su orientación. Con el revival europeo del rockabilly en los ochenta volvió al género.

****

I ain't gonna study war no more

Study war no more

Ain't gonna study war no more.

«Down By The Riverside», Sister Rosetta Tharpe, 1949 (tradicional)

La grabación de Sister Rosetta Tharpe de «Down By The Riverside» (Decca) fue elegida, en 2004, para ser incluida en el registro de grabaciones de la Biblioteca del Congreso de EEUU. Entre los

méritos del disco citaban su guitarra eléctrica y la influencia que tuvo sobre tantos artistas de góspel, jazz y rock. Este tema tradicional adaptado por Sister Rosetta Tharpe, es también conocido como «Ain't Gonna Study War No More» («No voy a seguir aprendiendo a guerrear»). Era una de las canciones que se cantaban, en la década de los sesenta, en las marchas contra la Guerra del Vietnam.

Rosetta Nubin (Cotton Plant, Arkansas, 1915-Filadelfia, Pensilvania, 1973) se dio a conocer desde la década de los treinta por su combinación de letras de espirituales con música rítmica y bailable que la llevaron a ser reconocida como la Madrina del rock 'n' roll. Artistas como Little Richard (sus «alaridos» están tomados de Sister Rosetta Tharpe y de Marion Williams, otra cantante de espirituales), Johnny Cash, Chuck Berry, Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Aretha Franklin, Isaac Hayes y Tina Turner la citan entre sus influencias.

«This Train» (1939) fue su primer éxito, mezclando lo sagrado con lo profano, algo que nunca estuvo bien visto en las comunidades religiosas. Ella alegaba que predicaba la palabra del señor más allá de los conversos.

El gran crossover fue «Strange Things Happening Every Day» (Decca, 1945), un tema tradicional afroamericano. Por primera vez un espiritual se colaba en una lista de éxitos: n.º 2 en la de race records. Una canción precursora del rock 'n' roll.

Los padres de Rosetta eran recolectores de algodón y cantaban. Su madre además tocaba la mandolina y era predicadora evangelista de una Iglesia que permitía ordenarse a las mujeres y estimulaba los temas rítmicos y los bailes en los templos. Del padre se sabe poco. A los cuatro años, alentada por su progenitora, Rosetta aprendió a tocar la guitarra y a cantar. Dos años después ya formaba parte del elenco con el que su madre viajaba predicando. A mediados de los veinte se instalaron en Chicago. A los diecinueve años se casó con un predicador de quien adoptó el apellido. Al divorciarse se mudó a Nueva York, en 1938, acompañada por su madre. Se volvió a casar más veces, pero mantuvo el Tharpe de su primer marido como apellido artístico.

En Nueva York fichó por Decca y grabó sus primeras canciones (1938). El grupo que la acompañó fue la orquesta de Lucky Millinder. Eran las primeras canciones de góspel que grababa Decca, y gracias a los arreglos de Millinder tuvieron eco inmediato. De estas cuatro primeras grabaciones destaca «Rock Me», otra precursora. En ese mismo año apareció con Cab Colloway en el Cotton Club de Harlem y en el concierto organizado por John Hammond: From Spirituals to Swing.

Otra canción clave en su carrera es «Up Above My Head», grabada con Marie Knight, a quien descubrió en una actuación de Mahalia Jackson. Desde mediados de los cuarenta estuvieron girando juntas y produjeron otro éxito «Gospel Train».

En un fenomenal documental[3] sobre su vida, Joe Boyd y otros destacan su talento como guitarrista. Sus riffs son legendarios y llegaron hasta el mismísimo Chuck Berry. Algo que se aprecia fácilmente en un vídeo[4] con una fenomenal interpretación de «Up Above My Head», acompañada de un coro enorme. Musicalmente su forma de tocar la guitarra era única: mezclaba arreglos tradicionales con el blues urbano que aprendió en Chicago, incorporando elementos del swing que captó de los músicos de jazz con los que trabajó.

****

The movie's over, it's four o'clock, / Se ha terminado la película, son las cuatro,

and we're in trouble deep / y tenemos un profundo problema.

Wake up little Susie / Despierta, Susanita,

Wake up little Susie, well / despierta, Susanita,

Whatta are we gonna tell your mama / qué le vamos a decir a tu mamá,

Whatta are we gonna tell your pa / qué le vamos a decir a tu papá.

«Wake Up Little Susie», The Everly Brothers, 1957 (Felice y Boudleaux Bryant)

«Wake Up Little Susie» fue el primer n.º 1 (triple: pop, country y rhythm & blues) de los Everly Brothers. Y cruzó el charco: n.º 2 en Reino Unido. Editado por Cadence Records, una independiente neoyorquina fundada por Archie Bleyer (exdirector de la orquesta del programa de televisión de Arthur Godfrey). Los Everly y Andy Williams eran Cadence. Cadence inició su imparable declive cuando estos ficharon por Warner Bros. y Columbia respectivamente. Williams compró el catálogo para obtener el control sobre sus grabaciones.

El matrimonio Bryant forma parte de la tradición de parejas autorales que continuaron; Carole King y Gerry Goffin, Jeff Barry y Ellie Greenwich, Barry Mann y Cynthia Weil. Los Bryant compusieron éxitos para los Everly, Roy Orbison y Buddy Holly como artistas más destacados. Las versiones de sus canciones, sobre todo las que escribieron para los hermanos Everly, han sido innumerables. Trabajaban para la editorial Acuff-Rose de Nashville.

«All I Have To Do Is Dream» de 1958, otro triple n.º 1 simultáneo, refleja la historia de amor de la pareja: Felice (natural de Milwaukee y de ascendencia italiana) trabajaba de ascensorista en un hotel de su ciudad y vio entrar a Boudleaux (de Shellman, pequeña localidad del estado de Georgia). Tenía diecinueve años y reconoció al hombre de sus sueños infantiles (tenía ocho años cuando soñó con él por primera vez). Se casaron a los dos días de conocerse (ella tuvo que fugarse de casa). Las voces de Don y Phil Everly daban ese aire ensoñador al tema, acompañados por la magistral guitarra de Chet Atkins (otro fijo en las grabaciones de los Everly). También encabezó la lista británica.

Chet Atkins, responsable de los estudios RCA en Nashville los descubrió y encauzó sus primeros pasos. A pesar de su afiliación con RCA los encaminó a Columbia. No funcionó, les dieron la carta de libertad y los llevó a Acuff-Rose. La editorial los puso en contacto con Archie Blayer de Cadence, quien precisaba talento nuevo. El resto ya es historia. De los primeros diez sencillos de The Everly

Brothers para Cadence ocho fueron top 10. Otro clásico «Bye Bye Love», de los Bryant, fue el inicio: n.º 2 pop (en la primera posició estaba «Teddy Bear» de Elvis), 1 en country y 5 de rhythm & blues. Supuso su primer millón de unidades vendidas. La guitarra de Chet Atkins era protagonista.

Don era el hermano mayor. Nació en una pequeña comunidad rural de Kentucky y Phil, dos años después, en Chicago. El padre era minero desde los catorce años y tocaba la guitarra. La madre tenía quince años cuando se casó y el padre veintiséis.

Ella empezó a cantar con el marido. Los hijos se incorporaron al programa semanal de los padres en una radio local. Sus primeros contactos con el público, en los escenarios, fueron facilitados por estas emisiones radiofónicas. Los hijos crecieron y se independizaron como artistas profesionales y discográficos.

En 1960, después de tres años en Cadence, George Avakian los fichó para la Warner Bros. Debutaron con «Cathy's Clown», que fue el primer disco que editó WB en Inglaterra. Con ocho millones de copias vendidas es su disco más exitoso. Era una composición de los hermanos Everly. Fue n.º 1 en pop y country y también en Reino Unido. Era su tercer y último n.º 1 en EEUU. Las voces del «Please Please Me» de The Beatles deben todo a «Cathy's Clown».

Sus armonías vocales sirvieron de base para The Beatles, The Beach Boys, Bee Gees, The Hollies y Simon and Garfunkel. En España fueron el modelo a seguir por el Dúo Dinámico, los inventores del pop rock español, y sobre cuyos éxitos se construyó la industria discográfica española. Otros grupos españoles de los sesenta también bebieron de las armonías de los hermanos Everly.

En la revisión que Nik Cohn hizo en 2016 de su Awopbopaloobop Alopbamboom, que tanto influyó a la crítica madrileña de los setenta, el autor cita su falta de visión sobre los méritos de los Everly en su texto original. Este mea culpa es paralelo a la reivindicación que ciertos periodistas españoles están haciendo actualmente del Dúo Dinámico. Ambos dúos son canela en rama.

****

And while Lennon read a book on Marx / Y mientras Lennon leía un libro sobre Marx,

The quartet practiced in the park / el cuarteto ensayaba en el parque

And we sang dirges in the dark / y nosotros cantábamos elegías en la oscuridad

The day the music died / el día que la música murió.

«American Pie», Don McLean, 1971

Entramos en territorios trágicos, de desgracias personales y accidentes. El 3 de febrero de 1959 la avioneta en la que viajaban Ritchie Valens, Buddy Holly y J. P. Richardson, The Big Bopper, se estrelló en Iowa. Tras la actuación en Clear Lake (Iowa), los tres artistas se dirigieron al aeródromo para desplazarse a su siguiente destino, dentro de la gira The Winter Dance Party que tenían programada. Bajo una intensa nevada, la aeronave se precipitó al vacío poco después del despegue. Fallecieron los tres y el piloto. Don McLean inmortalizó el suceso en su clásico «American Pie». Desde entonces ese día se conoce como the day the music died.

Dion DiMucci (Nueva York, 1939) se salvó porque rechazó tomar el avión y prefirió las incomodidades del autobús de gira. El precio del billete aéreo era el mismo que el alquiler mensual que pagaban sus padres por el piso de su niñez. Una tarifa excesiva para el italoamericano de El Bronx, quien apenas estaba empezando a saborear las mieles del éxito.

Junto con sus amigos del barrio (cerca de la avenida Belmont, donde vivían dos de los miembros; los otros dos residían al lado) formó el grupo vocal blanco de doo wop: Dion and The Belmonts. Venían de tener un par de éxitos menores que sirvieron para colocarlos en la gira (entre ellos «I Wonder Why» que con el paso del tiempo se agigantó). En marzo de 1959, tras el accidente aéreo,

editaron «Teenager In Love»: top 5 pop en EEUU y n.º 28 en Reino Unido. Compuesta por Doc Pomus y Mort Shuman, la versión original tuvo que competir con dos covers en el Reino Unido. Las tres estuvieron entre las 30 más vendidas en las islas. A finales de ese año, en noviembre, sacaron el tema que supuso su mayor hit: «Where Or When», n.º 3 de pop. Las cosas se torcieron a principios de 1960: en enero Dion ingresó en una clínica para desintoxicarse de su adicción, desde la adolescencia, a la heroína. En otoño abandonó la formación para iniciar su carrera en solitario. Un año después, en octubre de 1961, lograba el n.º 1 con «Runaround Sue», compuesta por el y Ernie Maresca. Superó el millón de copias. Maresca repitió con otra composición millionaria, «The Wanderer» que Dion llevó al 2 en EEUU, al 1 en Australia y top 10 en Reino Unido. El tema era una fusión perfecta de rhythm & blues, doo wop y rock 'n' roll. Vislumbraba nuevos caminos en la continua evolución del ritmo que se regeneraba desde su primera aparición. Algo que también se vislumbraba en las producciones de Phil Spector y Leiber y Stoller con las girl groups.

A estos dos primeros éxitos siguieron tres más y en 1962 fichó por Columbia (abandonando Laurie Records). Debutó en el nuevo sello con una versión de un tema de Leiber y Stoller para The Drifters: «Ruby Baby» que alcanzó el 2 en la lista pop. Un par de hits más parecían consolidar su carrera. Pero su adicción, que contrastaba con su imagen modosita (trajeado y con un corte de pelo correcto), y el brusco cambio que supuso la aparición de The Beatles frenaron sus posibilidades cuando ya estaba en la cima. Posteriormente se dedicó al blues.

****

Para bailar La Bamba

se necesita una poca de gracia,

una poca de gracia

pa mí, pa ti,

ay arriba y arriba.

Por ti seré, por ti seré.

«La Bamba», Ritchie Valens, 1958 (trad. adaptada por R. Valens)

El californiano Richard Steven Valenzuela (1941-1959) era el segundo hijo de cinco hermanos de padres mexicanos. En su casa aparte de música tradicional mexicana se escuchaban los nuevos sonidos del jump blues y el rhythm & blues, así como a guitarristas flamencos. Se interesó desde muy pequeño por la música. Su padre fue un apoyo a sus inclinaciones. Aprendió a tocar varios instrumentos. En el instituto empezaron a llamarle el Little Richard de San Fernando (el Valle de San Fernando es una región de Los Ángeles donde está Pacoima, el barrio donde nació Ritchie Valens, seudónimo de Richard). A Bob Keane, dueño de la independiente Del-Fi Records, le llegaron ecos y fue a verle a una matinal. Tras varias pruebas finalmente editó su primer sencillo con Earl Palmer a la batería y Carol Kaye[5] a la guitarra. En la cara A una composición propia y en la B una de Leiber y Stoller. Funcionó y allanó el camino para el siguiente: «Donna» (de su autoría) y «La Bamba» (1958). Arrasó. Pasó del millón de copias. Fue su última grabación.

«La Bamba», un huapango tradicional de Veracruz adaptado al rock ‘n’ roll por Valens, con el backbeat de Earl Palmer (más la guitarra acústica de Carol Kaye y la solista de Valens), es todo un clásico y su influencia ha perdurado a lo largo de las décadas. Primero sirvió de base para el «Twist And Shout», la canción de Bert Berns (Bert Russell era su seudónimo) y Phil Medley, cuya versión original produjo en 1961 Phil Spector para Atlantic. A Berns no le gustó la producción de Spector y la regrabó con The Isley Brothers en 1962. Fue un éxito y al año siguiente la grabaron The Beatles. En 1987 Los Lobos la grabaron para la banda sonora de la película La Bamba, basada en la vida de Ritchie Valens. Fue n.º 1 de pop en EEUU y en medio planeta. En el mercado pop estadounidense sólo ha habido tres n.os 1 cantados en castellano: «La Bamba»,

«Macarena» y «Despacito».

****

Well, that'll be the day when you say goodbye / Bueno, ese será el día que me digas adiós.

Yes, that'll be the day when you make me cry / Sí, ese será el día que me hagas llorar.

You say you gonna leave, you know it's a lie / Dices que te vas a ir, sabes que es mentira,

'Cause that'll be the day when I die / porque ese será el día que moriré.

«That'll Be The Day», The Crickets, 1957 (Buddy Holly & Jerry Allison)

La grabación de The Crickets de la inmortal «That'll Be The Day» fue la segunda que realizó Buddy Holly. The Crickets era su nueva banda. Un año antes la había registrado con The Three Tunes (Buddy Holly and The Three Tunes). No se editó hasta que pegó con The Crickets. El asunto tiene miga en varios aspectos: el autoral, el discográfico, el contractual y los procedimientos seguidos.

El título de la canción proviene de una frase que John Wayne repetía constantemente en la película Centauros del desierto de John Ford (The Searchers, 1956). La primera grabación de Buddy Holly and The Three Tunes se produjo en Nashville (1956) para Decca. La disquera insatisfecha con los dos discos anteriores decidió no editar esta sesión. El contrato de Holly con Decca prohibía al artista regrabar durante cinco años el repertorio producido por la compañía, aunque este no se editase. Esta grabación original de «That'll Be The Day» fue dirigida por Owen Bradley, responsable de los éxitos de Brenda Lee. Pero con Buddy Holly no acertó. Sí lo hizo Norman Petty, su mánager y nuevo productor, propietario de un

estudio de grabación en Clovis (Nuevo México)[6]. Petty, quien también era autor, se apuntó a la composición de Holly y Allison (el batería). E intuyó que «That'll Be The Day» era un éxito en potencia. La regrabaron. Solventó el problema contractual de Holly con Decca usando el nombre artístico de The Crickets, la nueva banda de Buddy Holly. Jerry Allison, coautor y baterista, está presente en ambas grabaciones. Esta nueva sesión se editó en Brunswick, ¡una filial de Decca!

Cuando el tema, firmado por The Crickets, empezó a pegar en 1957, Decca editó su grabación, la que había rechazado. No obtuvo el resultado apetecido mas Decca renovó el contrato de Buddy Holly que pasó a Coral, otra filial. Traducción: tenía dos contratos, uno como solista (Coral) y otro como integrante del grupo The Crickets (Brunswick). Ambos eran sellos que pertenecían a Decca.

El «That'll Be The Day» de The Crickets es de los grandes clásicos del rock 'n' roll. Fue n.º 1 de pop en USA (2 en rhythm & blues) y durante tres semanas encabezó la lista británica. En 1969 una reedición de la primera grabación de Buddy Holly (esta vez editada por Coral) llegó a Disco de Oro.

El texano Charles Hardin Holley (1936-1959) nació en el seno de una familia musical. La música religiosa, el country y el rhythm & blues fueron sus influencias. Es fácil comprender por qué el rockabilly y el rock 'n' roll fueron sus modos de expresión. Eran las músicas de su generación y compartían las raíces de sus preferencias.

En 1955 fue telonero en varias actuaciones de Elvis Presley en Texas. Ese mismo otoño lo fue de Bill Haley and His Comets. Un A&R de Decca de Nashville facilitó su fichaje. De esta época son esas primeras grabaciones en Nashville que no funcionaron. Y después apareció Norman Petty con su fórmula de productor y representante. Aportaba su estudio en Clovis.

Al primer éxito «That'll Be The Day» (1957) siguió otro clásico, «Peggy Sue» en octubre de ese mismo año. También compuesta por el tándem Holly y Allison con la inevitable presencia de Petty en los créditos. Ambos éxitos respondían a características similares: la forma de cantar de Buddy Holly, entrecortando palabras a lo Elvis

(pero sin la agresividad de Presley, porque Holly era más blanco, por decirlo de alguna forma), temas que rondaban los dos minutos, pero cargados de intensidad (como era la norma del rock 'n' roll) y una formación de cuarteto que estableció la alineación clásica de los grupos rocanroleros de los sesenta (bajo –tuvo a Waylon Jennings en la banda–, batería y dos guitarras, solista y rítmica). «Peggy Sue» fue 3 en pop y 2 en rhythm & blues; en Reino Unido subió hasta el 6 y saltó al continente europeo, 5 en Holanda y 9 en Bélgica. La cara B de «Peggy Sue» era «Everyday», una belleza de canción y de una sencillez asombrosa, que ha perdurado en el tiempo gracias a sus versiones (James Taylor, Don McLean, John Denver o ¡Erasure! como las más significativas).

En noviembre de 1957 editó su primer LP The Chirping Crickets. Y en diciembre debutaba en el programa de Ed Sullivan interpretando «That'll Be The Day» y «Peggy Sue». En enero apareció por segunda vez en el show de Ed Sullivan, al día siguiente de grabar «Rave On» en Nueva York. No estaba compuesta por el ni producida por Norman Petty en Clovis.

Las relaciones con Petty se fueron deteriorando por lo de siempre: irregularidades en las cuentas y los correspondientes ingresos.

Su fatal desenlace dio al traste con proyectos tan ambiciosos como grabar con Ray Charles o Mahalia Jackson.

Su influencia en The Beatles es notoria: la reconocieron tanto Lennon como McCartney. Crickets es «grillos», y «beatles» es un juego de palabras con beetle («escarabajo»). The Beatles grabaron «Words Of Love» (compuesta por Holly) en su LP Beatles For Sale. John Lennon grabó «Peggy Sue» para su disco Rock 'n' Roll. Paul controla el catálogo editorial de Buddy Holly. The Rolling Stones grabaron «Not Fade Away» (una variante rítmica del «Bo Diddley» que desarrollaron Holly y Allison), con la que triunfaron en 1964. Elton John con trece años se puso gafas, sin necesitarlas y acabó afectando su visión, por imitar a Buddy Holly. El primer LP que Eric Clapton se compró fue el de The Chirping Crickets.

El legado de Buddy Holly se ha mantenido por la fuerza de su repertorio y por las películas y musicales que ha generado su biografía.

****

Well c'mon everybody and let's get together tonight / Bueno, venga todos, venid esta noche.

I got some money in my jeans / Tengo algo de dinero en mis vaqueros

And I'm really gonna spend it right / y lo quiero gastar bien.

Well been a-doin' my homework all week long / He estado haciendo deberes toda la semana

And now the house is empty and my folks have gone / y ahora mis padres se han ido

y la casa está vacía.

Ooh, c'mon everybody / Ooh, venga todos.

«C'mon Everybody», Eddie Cochran, 1958 (E. Cochran & J. Capeheart)

«C'mon Everybody» es otro ejemplo de cara B que supera a la cara A, la canción prevista para tirar del carro. Producida por Eddie Cochran es una composición del propio Cochran y de Jerry Capehart (quien fue su mánager y compuso hits para otros artistas, siendo memorables las colaboraciones con Cochran). El cuarteto que grabó el tema para Liberty Records tuvo al gran Earl Palmer a la batería. Mientras que en EEUU no pasó del 35 en la lista pop, en Reino Unido llegó al 6. El ciclo vital del tema se alargó a base de versiones (Led Zeppelin, Humble Pie, Sex Pistols y UFO) y un anuncio de los Levi's 501 en 1988. A los acordes del «C'mon Everybody» el spot nos muestra cómo Sharon Sheeley conquistó a Cochran por llevar ese modelo de vaqueros[7].

La californiana Sharon Sheeley (1940-2002) compuso el primer n.º 1 de Ricky Nelson en 1958, a pesar de todas las reticencias de Nelson. A sus dieciocho años se convirtió en la autora más joven de un n.º 1. Jerry Capehart, coautor y representante de Cochran, se hizo cargo de su carrera. Sheeley aparte de componer para y con Eddie Cochran, quien acabó siendo su novio, escribió para Ritchie Valens, Brenda Lee, The Fleetwoods, Paul and Barry Ryan, etc. También compuso en colaboración con Jackie DeShannon. En 1961 se casó con un DJ de Los Ángeles con quien creó el legendario programa de televisión Shindig! (1964-1966), clave en el desarrollo del pop rock californiano y del soul, en plena «beatlemanía» (rodaron varios episodios en Londres con la participación de The Beatles).

Edward Raymond Cochran (1938-1960) no respondía al tipo habitual del rocanrolero de los cincuenta porque no era sureño. Era del norte, de Minnesota (como Dylan). Aunque su tupé y su actitud eran las típicas del género. Solía actuar trajeado y con corbata.

Su afición por la música viene desde pequeño. Formó parte de las bandas del colegio y el instituto. Dejó los tambores para aprender a tocar la guitarra por su cuenta (en vez de tomar clases de piano). Acabó dominando la guitarra, la batería, el bajo y el piano.

En 1952 sus padres (provenientes de Oklahoma) se mudaron a una localidad del condado de Los Ángeles. Ahí conoció a Hank Cochran (no eran familiares), un autor de country, y formaron un dúo. Se llamaron The Cochran Brothers y editaron unos singles con Ekko Records (un sello de Memphis que tenía oficinas en Los Ángeles). La repercusión local de estos discos permitió lograr numerosas actuaciones y Eddie Cochran abandonó el instituto en su último curso. Crest Records, sello perteneciente a una editorial musical propiedad de un promotor inmobiliario, se fijó y le fichó en 1955 como artista en solitario. En la primavera del año siguiente apareció interpretando «Twenty Flight Rock» en la película The Girl Can’t Help It (con Jayne Mansfield de protagonista femenina). Se codeó en el filme con lo mejor del momento: Little Richard, Fats Domino, The Platters y estableció una amistad con Gene Vincent (el de «Be Bop A Lula» quien también formaba parte del elenco). Esto sirvió para saltar a Liberty Records. Regrabó «Twenty Flight Rock». Esta

es la canción elegida por un Paul McCartney de quince años en su audición para The Quarrymen de John Lennon. Paul fue inmediatamente aceptado en la formación.

Fue un precursor de las grabaciones multipistas, que él producía, y experimentó con las distorsiones en las guitarras. Su modificación de la tercera cuerda fue su gran aportación como guitarrista. Este recurso fue usado por todos los guitar heros británicos de los sesenta y setenta. Consultado Igor Paskual al respecto, responde:

En guitarra eléctrica, lo habitual era que las cuatro primeras cuerdas estuvieran entorchadas (wounded). Es decir, un cuerpo metálico como un hilo rodeado por otro que va dando vueltas, para darle consistencia (solían ser de níquel). Y las dos últimas cuerdas, que son las más finas estaban sin ese entorchado (unwounded o flat).

Ese entorchado es muy bueno para jazz y ese tipo de sonoridad, pero son muy duras y apenas se pueden estirar (bend). Y el bending es uno de los recursos más usados por los guitarristas de rock (desde Hendrix hasta Slash... todos). En rockabilly apenas se usa. Pero Cochran coge esa tercera y la pone flat, sin entorchar, lo que permite usar ese recurso en la tercera cuerda –sol– que da muchísimo juego y amplía mucho las posibilidades expresivas, de hecho, es una de las cuerdas en las que más se usa el bending.

No sólo eso, también su resonancia es distinta: es algo más rica, con más armónicos. Resuena con otra plenitud, no mejor ni peor pero distinto. En la posición de mi ¡y todos sus derivados en esa postura base, justo la tercera mayor o menor de un acorde se hacen en esa tercera cuerda! y por tanto afecta mucho al sonido.

Además, Cochran cambia a su Gretsch la pastilla que está más cerca del mástil (es decir, la pastilla es el «micrófono» que convierte la señal sonora en sonido amplificado). Pone una pastilla Gibson. Combinado con la caja de la Gretsch y el poder de la pastilla Gibson el sonido es muy grande. Se puede ver en las fotos cómo las dos pastillas de su guitarra son distintas.

Pero para mí, lo de la tercera cuerda me parece muy relevante. Al poco de su gira inglesa con Gene Vincent, se lo copia todo el mundo y muy poco después en EEUU.

Su habilidad como guitarrista le proporcionó muchas sesiones de grabación (una vez instalado en Los Ángeles).

1957 fue su año decisivo: Liberty editó su único LP en vida Singin' To My Baby, en el que no había tanto rock 'n' roll como Cochran deseaba, y reflejaba las intenciones de la discográfica de orientarle hacia un mercado más adulto. Alcanzó su primer éxito con una versión de un tema de Johnny Dee[8], «Sittin´In The Balcony», n.º 18 en la lista pop.

«Summertime Blues», compuesta junto con Capehart, como su sucesora «C'mon Everybody», fue su gran éxito en EEUU: subió hasta el 8 en la lista pop (y al 18 en Reino Unido). Un himno adolescente en el que la frustración, la angustia, el deseo, los trabajos y el amor de verano, los padres, el coche del padre, etc., forman parte del paisaje. Earl Palmer tocaba la batería. The Beach Boys la incluyeron en su primer álbum, Blue Cheer tuvo un hit con su versión en 1968, era fija en los directos del primer Hendrix y de The Who, quienes la inmortalizaron en su Live At Leeds (1970), Marc Bolan grabó una versión con T Rex (Bolan, al igual que Pete Townshend, admiraba a Cochran y tenía guitarras que imitaban a las que usaba el norteamericano).

A «Summertime Blues» siguió «C'mon Everybody». Se afianzó en el mercado británico donde dejó tanta o más huella que en su país. Prolongándose en el tiempo hasta llegar al punk. Sid Vicious de los Sex Pistols grabó otro de sus temas emblemáticos, «Something Else», en su álbum en solitario Sid Sings. Algunas voces han llegado a llamar a Eddie Cochran como el abuelo del punk.

Si el 3 de febrero de 1959 un accidente aéreo se cobraba las vidas de Ritchie Valens y Buddy Holly, al año siguiente Eddie Cochran moría en otro accidente. En esta ocasión de coche: reventó una rueda del taxi en el que viajaba. El 16 de abril de 1960, a diez minutos de la medianoche, Cochran intentando proteger a su novia

Sharon Sheeley salió despedido del vehículo, tras el choque contra una farola. Fue la única víctima mortal (falleció en el St. Martin's Hospital de Bath por los traumatismos craneales). Tenía veintiún años. El taxista y los otros tres ocupantes sobrevivieron (Sharon Sheeley, el road manager y Gene Vincent, cuyos problemas en una pierna se agudizaron convirtiéndose en crónicos, acortando su carrera artística).

«Three Steps To Heaven» fue la canción póstuma de Eddie Cochran. La había grabado en enero de 1960 con The Crickets. Fue n.º 1 en Reino Unido y en EEUU no entró en las listas.

Do you believe in rock and roll? / ¿Crees en el rock & roll?

Can music save your mortal soul? / ¿Puede la música salvar tu alma mortal?

«American Pie», Don McLean, 1971

[1] Cohn, op. cit., p. 22.

[2] Las primeras partituras de blues de W. C. Handy son de 1912.

[3] [https://youtu.be/W_n0vkzc8PU].

[4] [https://youtu.be/JeaBNAXfHfQ].

[5] Carol Kaye (1935), hija de músicos profesionales, era guitarrista de bebop. Como guitarrista de sesión grabó en los dos primeros álbumes de Zappa y sus Mothers (en el primero tocó la guitarra de 12 cuerdas), Ritchie Valens, Chris Montez («Let's Dance»), The Righteous Brothers («You've Lost That Lovin' Feeling»), Jackie DeShannon («Needles And Pins») o The Crystals («Then He Kissed Me»). Su paso al bajo fue cubriendo una baja. Con 10 mil sesiones de grabación a sus espaldas podemos escuchar su bajo Fender en hits de Simon and Garfunkel, The Beach Boys –¡y en el álbum Pet Sounds! –, The Monkees, Barbra Streisand, en el tema central de Misión Imposible (de Lalo Schifrin) entre otras series de televisión y

el «River Deep, Mountain High» de Ike and Tina Turner, así como en el primer álbum de Neil Young.

[6] Norman Petty (1927-1984), pianista, se dio a conocer con Norman Petty Trio, en el que formaban su mujer (organista) y un guitarrista. «Moon Indigo» de 1956 vendió medio millón de copias, siguieron otros éxitos que permitieron financiar su estudio en Clovis. Ahí grabaron entre otros los texanos Roy Orbison, Buddy Knox («Party Doll»), Waylon Jennings, además de la mayoría de los éxitos de Buddy Holly y The Crickets.

[7] [https://www.youtube.com/watch?v=SOCMP3H2OCc].

[8] Johnny Dee, cuyo nombre verdadero era John D. Loudermilk, es más conocido como autor que como artista. Suyo es un clásico como «Tobacco Road». También son de su autoría los n.os 1 «Indian Reservation» de Paul Revere and The Raiders y «Ebony Eyes» de The Everly Brothers.

CAPÍTULO V

El rock del fénix: ascenso, muerte y reencarnación

Because something is happening here / Porque aquí está pasando algo

But you don't know what it is / y usted no sabe lo que es.

Do you, Mister Jones? / ¿Lo sabe, señor Jones?

Bob Dylan, «Ballad Of A Thin Man», 1965

En los dos capítulos anteriores hemos conocido a través de la comunidad creativa y la empresarial el nacimiento del rock 'n' roll y su funcionamiento, que aparejó la creación de nuevas discográficas y sacudió a las establecidas. También vimos cómo el desarrollo tecnológico, el cine y los medios de comunicación impulsaron el nuevo ritmo. Como resumen de lo relatado, diez puntos para tener una perspectiva a vista de pájaro (se han elaborado desde dos fuentes: el libro de Charlie Gillett y la revista Billboard):

1. De los 163 discos que sobrepasaron el millón de copias entre 1946 y 1952 sólo cinco fueron editados por compañías independientes de nueva creación.

2. En 1953 el rhythm & blues significaba el 5,7 por 100 del mercado discográfico.

3. El impacto de las independientes se notó en el incremento de ventas del mercado entre 1955 y 1959: de 213 millones de dólares pasó a 603 millones.

4. En 1955 sólo el 10 por 100 de los éxitos del top 10 eran de discográficas independientes. A partir de ese año las pequeñas compañías empezaron a crecer duplicando sus porcentajes de éxitos hasta 1958. Al final de la década las grandes discográficas sólo proporcionaban un tercio de los éxitos del top 10.

5. En 1955 Bill Haley consiguió el primer n.º 1 en EEUU del rock 'n' roll con «Rock Around The Clock».

6. 1956 fue el año de la explosión creativa del rock 'n' roll: de esa cosecha 19 temas lograron el top 10 y la mayoría conforman los clásicos del género.

7. En 1957 Buddy Holly edita «That'll Be The Day» como The Crickets: n.º 1 en EEUU y Reino Unido (además de n.º 2 de rhythm & blues) en una filial de Decca. Sobrepasó el millón de unidades vendidas.

8. 147 discos de los 342 que fueron top 10 entre 1955 y 1959 eran de rock 'n' roll. Representan un porcentaje del 42,98 por 100 de la lista de los más vendidos.

9. De los 147 éxitos de rock 'n' roll 101 pertenecían a sellos independientes.

10. De los 10 artistas que lograron el top 10 con tres o más canciones sólo Elvis Presley (RCA), con 15, y Lloyd Price (ABC), con tres, grababan para las grandes. Ambos habían comenzado sus carreras con independientes (Sun y Specialty respectivamente).

El quinquenio mágico de 1955-1959 ha quedado para los anales de la música popular. Son los cimientos sobre los que se construyó el edificio de la música popular joven en todo el mundo. ¿Pero qué sucedió para que esta explosión se fuese (aparentemente) mitigando en EEUU? Los expertos coinciden en varios aspectos:

• El cine que tanto ayudó a despertar el interés en el rock 'n' roll fue buscando otros públicos. Las productoras consideraron que ya

habían sacado suficiente rédito a la audiencia rocanrolera y asumieron que al ir creciendo se irían alejando del rock ‘n’ roll. Estimaron que ya se había llegado a un punto de saturación.

• Little Richard dejó la música en 1958 para dedicarse a predicar la palabra de Dios.

• Jerry Lee Lewis en 1958 y Chuck Berry en 1959 tuvieron problemas con la ley. En el caso de Berry tuvo que cumplir condena alejándole de escenarios y estudios de grabación.

• Elvis Presley fue llamado a filas en 1958 y cumplió el servicio militar en Alemania.

• Buddy Holly moría en un accidente de avión, junto con Ritchie Valens y The Big Bopper, en 1959. Don McLean se refirió a este hecho en el estribillo de «American Pie» como «el día que la música murió».

• Eddie Cochran fallecía en un accidente de coche en 1960.

• De la primera línea del rock ’n’ roll, hasta el regreso de Elvis, sólo quedaban para portar la antorcha los veteranos Bill Haley y Fats Domino y los hermanos Everly –que tanto influyeron con sus armonías vocales en el Dúo Dinámico, The Beatles y Simon and Garfunkel.

• La payola y sus vínculos con el crimen organizado.

****

Pero está muy clara tu jugada.

Sabes que tu opinión cabe en un sobre.

Rosendo, «Cara a Cara», 1986

Esta canción de Rosendo, de su segundo álbum en solitario Fuera de lugar –producido por Carlos Narea–, nos pone en situación y nos muestra la realidad de quienes critican, juzgan y opinan según el color de los billetes.

La payola es un término legal estadounidense establecido como delito federal en 1960. El Congreso de EEUU aprobó que la máxima sanción fuese de 10 mil dólares y un año de cárcel. Se trata de un soborno al personal de los medios de comunicación para la programación y exposición de determinados discos. Venía funcionando al menos desde finales del siglo XIX cuando los editores musicales empezaron a ofrecer incentivos para que el repertorio que ellos representaban fuese interpretado. Evolucionó a las extorsiones del «o pagas o no suenas» y a las de cobrar para no hablar mal.

La payola encubre el aspecto publicitario y supone un engaño para el oyente, quien asume que la selección musical es libre y acorde a un criterio. La publicidad se distingue del resto de la programación.

Las discográficas independientes se acogieron a la fórmula de pagar a ciertos disc jockeys para difundir sus canciones. Argumentaban que era la única forma de poder competir con las majors y poder dar a conocer sus productos. Vaya, resultaba que la corrupción provenía de las independientes. Las indies eran las que tenían problemas de contabilidad y veracidad a la hora de declarar sus ventas –si lo hacían–. No sucedía con las grandes, una vez establecido el pago de royalties a los artistas en vez de una cantidad fija por corte –side– como a los músicos de sesión.

Detrás del asunto de la payola había un conjunto de intereses creados formado principalmente por los sectores políticos reaccionarios que ligaban la payola con el rock ‘n’ roll, más las editoriales de ASCAP que veían una oportunidad para recuperar cuotas de poder. Se unieron los indignados dueños de las emisoras de radio al descubrir el pastel. La publicidad encubierta de sus empleados –los DJ– era competencia desleal y generaba unos ingresos que no pasaban por la caja de sus emisoras.

Morris Levy the Octopus –el Pulpo– y socios suyos como George Goldner aparecen en todos los tinglados relacionados con las

discográficas, la payola –tanto entonces como después– y el crimen organizado. Levy, sus allegados le llamaban Moishe, pertenecía a una de «las cinco familias» de la mafia neoyorkina.

Goldner (Nueva York, 1918-1970) de padres judíos –madre polaca y padre austriaco– era conocido por los DJ de la ciudad en los cuarenta como Mr. Pay for Play («Señor del pago por tocadas»). Fue uno de los responsables de la locura por la música latina de los cincuenta en EEUU –el mambo y el chachachá– mediante su discográfica Tico Records. Ahí grababan a grandes como Tito Puente, Mongo Santamaría, Ray Barretto y Machito. Su adicción al juego y las apuestas le condujo a perder un imperio que incluía una distribuidora; acciones en dos clubes nocturnos de moda de Manhattan, el Palladium Ballroom, templo de la música latina, y el Peppermint Lounge, frecuentado por la jet entre quienes se encontraba Ahmet Ertegun y desde donde resurgió el twist –el n.º 1 «Peppermint Twist» nació en el local–; varias compañías, además de Tico; y por supuesto editoriales musicales. La imposibilidad de hacer frente a los altísimos intereses de sus deudas de juego provocó que fuese perdiendo todo, invariablemente siempre a favor de su amigo Morris Levy.

Cuando Leiber y Stoller montaron Red Bird fue con Goldner de primer ejecutivo y socio. La pareja de autores y productores estaba encantada con su facilidad para conseguir exposición en las ondas. No se plantearon hacer más averiguaciones. Cuando se dieron cuenta de lo que sucedía, el agujero era enorme. Goldner había esquilmado los fondos de la compañía –de éxito– para hacer frente a sus enormes deudas y gastos asociados con disc jockeys, drogas, prostitutas, fiestas, apuestas «seguras» a boxeadores y caballos ganadores, vacaciones de lujo, regalos, joyas, etc. No se trataba de simples gastos de representación o cortesías para las relaciones públicas.

Para salir del agujero Leiber y Stoller pensaron fusionarse con Atlantic. Confiaban en que Ertegun y Wexler atasen en corto a su socio Goldner para así prescindir de él al mínimo coste posible. Ertegun en cambio pensó que se trataba de una estratagema para quitarle de en medio. Al no funcionar esta vía, Morris Levy entró en acción: «la familia» se quedó con Red Bird por un dólar a través de

Goldner, quien así saldó sus deudas. Oficialmente el comprador fue Goldner.

Sonny Franzese fue el «capitán» de «la familia» Genovese encargado de orquestar la acción: una mañana Jerry Leiber fue parado en la calle cuando entraba al edificio Brill por Nate McCalla, un corpulento afroamericano y exmarine que alternaba trabajos de matón y asesino a sueldo para los Genovese, hasta que fue contratado como jefe de seguridad por Morris Levy. McCalla condujo a Leiber a un deli pegado al edificio Brill donde esperaba Franzese, rodeado de una decena de «amigos». O aceptaban la oferta o sus vidas corrían peligro. Leiber y Stoller se juramentaron para no contar nada de lo sucedido. La leyenda urbana relata que Leiber fue sacado por la ventana de su despacho en el rascacielos y colgado al vacío, sujeto por los tobillos. La cosa es que Jerry Leiber y Mike Stoller estuvieron tres años sin componer y producir, además de abandonar Nueva York. Esta movida de mediados de los sesenta acabó con las girl groups de Red Bird, entre ellas The Shangri-Las.

Nate McCalla (1930-1980) llegó a ser vicepresidente de Roulette Records, la firma de Morris Levy creada a partir de todas las discográficas que perdió George Goldner. McCalla también fundó Calla Records, un sello especializado en soul que editó en EEUU las producciones de Alain Milhaud con Pop Tops y Canarios.

El cadáver de McCalla fue encontrado en Florida con una bala incrustada en el ojo, el mismo ritual con el que se ventilaron en su día a Bugsy Siegel de Las Vegas.

Goldner tenía olfato e intuía con acierto los gustos de las adolescentes. Estas eran las apuestas que salvaban su pellejo. A mediados de los cincuenta descubrió a Frankie Lymon and The Teenagers: «Why Do Fools Fall In Love» fue cinco semanas n.º 1 de rhythm & blues en 1956, n.º 6 en pop y n.º 1 en Reino Unido. Vendió más de un millón de discos. Para no perder la costumbre la canción tuvo problemas autorales a lo largo de las décadas: entre Herman Santiago y Frankie el niño prodigio, miembros del grupo y los inevitables Goldner y Levy. El disco pertenecía a Gee Records, compañía de Goldner y subsidiaria de Tico. Gee debe su nombre a un hit de otra disquera de Goldner, Rama Records. Editaron en

1953 el primer disco de doowop, el rhythm & blues de los grupos vocales: «Gee» de The Crows. Un éxito tardío en 1954 –n.º 2 de rhythm & blues y 14 de pop. Es otra candidata a ser el primer rock 'n' roll –su influencia, también tardía, se concreta cuando «rock and roll» engloba al doo wop, el rockabilly y al rock 'n' roll. También descubrió a Little Anthony and The Imperials y grabó a The Isley Brothers, The Flamingos, The Cleftones, The Chantels y The Four Seasons. Tico, Rama, Gee y otros tres sellos pasaron a formar paulatinamente parte desde finales de 1956 de Roulette Records, la empresa conjunta de Goldner y Levy fundada con otros socios, después de que Levy empezase a quedarse con las propiedades de Goldner. El nombre de la nueva empresa –«ruleta»– era un guiño a las aficiones lúdicas de Goldner, las que facilitaron su creación.

Moishe Levy (Nueva York, 1927-Ghent, 1990), conocido como Morris Levy, nació en Harlem. Sus padres eran de origen sefardí. Su iniciación en el mundo de la música vino de la mano de los clubes de jazz. Desde empleado en el escalafón más bajo hasta dueño. La primera propiedad fue la reconversión de un restaurante de pollo frito de Broadway en un templo del entonces emergente be bop: en 1949 se hizo con el, a partir de entonces, mítico Birdland. Con su socio compró el local a un miembro de los Genovese, Joseph Cataldo –uno de los «soldados» de Vito Genovese al frente de uno de los bares gais de la organización–. Se sospecha que estos bares «de ambiente» servían para operar el negocio de la heroína, como después usarían las pizzerías.

Levy vio claro el negocio editorial en Birdland cuando un representante de ASCAP se pasó por el local. Fundó Patricia Music, en honor a su primera esposa.

Los socios abrieron un restaurante con un «capitán» de «la familia» Colombo y un asesino convicto que era el nexo de los wise guys con el mundo del boxeo. Levy siempre se asociaba con mafiosos o servía de tapadera. En una de esas asociaciones, Promo Records, iba a medias con Tommy Eboli, recién nombrado jefe del clan Genovese tras la muerte por infarto de Vito Genovese. Se dedicaban a la venta de discos descatalogados y a piratear novedades discográficas. Eboli había representado a un boxeador, Vincent Gigante, sospechoso de haber intentado asesinar a Frank Costello, el primer sustituto

temporal de Vito Genovese mientras este estuvo huido de EEUU. Costello fue nombrado desde la cárcel por Lucky Luciano (líder mafioso antecesor), quien también promovió a Genovese para sustituirle cuando fue encarcelado. Los Luciano pasaron a ser los Genovese.

Levy se había ganado la confianza de Eboli en su primer empleo, a los catorce años, en el guardarropa del Greenwich Village Inn. Gigante y Levy eran amigos desde la infancia[1]. Además Levy había servido de tapadera para su tío. El exboxeador fue condenado en 1959 a cinco años por tráfico de heroína. No cantó. A la salida de prisión fue ascendido a «capitán». Eventualmente encabezaría a los Genovese.

Morris Levy era el mánager de Alan Freed: consiguió su contrato en Nueva York y montaba los paquetes de actuaciones con los que giraba Freed. Otra forma que tenían las independientes de congraciarse con Freed, aparte de «los sobres»[2], era cubrir los gastos de los artistas para los shows del locutor. Levy concedió el 25 por 100 de Roulette a Alan Freed. Y Freed vendió su parte a miembros de otra «familia» sin consultar.

Tommy James, artista superventas de Roulette, esperó a que todos los implicados muriesen para contar en su autobiografía[3] cómo había sido esquilmado y las cosas que observó en las oficinas de la disquera –Levy en su despacho, detrás de la mesa, tenía un acceso secreto para salir de la oficina a toda pastilla–. James reclamó 30 millones de dólares. Sólo empezó a cobrar royalties cuando Roulette pasó a manos de una multinacional.

El poder y la influencia de Levy iban más allá de la industria musical. Quedó patente cuando a mediados de los setenta McCalla y él pegaron una paliza a un policía de paisano (perdió un ojo). Se retiraron los cargos contra ellos. En el grupo que acompañaba a los agresores se encontraba el sacerdote Louis Gigante, hermano del entonces jefe de los Genovese.

A Levy no pudieron cazarle hasta 1988. Fue condenado, junto con Vastola (segundo de «la familia» Genovese), a 10 años de cárcel y 200 mil dólares por conspiración criminal y extorsión. Al mafioso le cayeron 12 años. Levy recurrió y quedó en libertad bajo fianza. Su

rancho de 800 hectáreas, dedicado a la cría de caballos, sirvió de garantía. En ese rancho estuvo Lennon preparando su álbum Rock 'n' Roll, por gentileza de Levy –para asegurarse que John cumplía el acuerdo pactado–. Luego se la clavó editando un disco pirata con los previos de la grabación final.

Cuando Levy perdió el recurso pidió un aplazamiento de su ingreso en prisión, alegando motivos de salud. Murió en 1990 de un cáncer dos meses antes de entrar en la cárcel. Entre el primer juicio y el recurso se había desecho de Strawberries, la cadena de 81 tiendas de discos del nordeste, por 40 millones y medio de dólares. Cuando adquirió los puntos de venta en los setenta estaban al borde de la quiebra. Reflotó la empresa y financió su expansión. A principios de los ochenta había vendido Roulette Records a Joe y Silvia Robinson de Sugar Hill Records. El matrimonio Robinson, inicialmente distribuidos y financiados por Roulette, produjo en 1979 el primer gran éxito del rap: «Rapper's Delight» –el «Aserejé» original–. El rumor que circulaba por los pasillos de Columbia, Epic y sus sellos asociados (todos parte de CBS) era que la compraventa era una ficción ideada por Levy para proteger sus intereses de algún conflicto entre «familias». Levy en su momento ya tuvo que «ausentarse» tras una guerra de bandas –y a Tommy James le recomendaron desaparecer durante una temporada–. Levy formaba parte del equipo perdedor. Otra variante era la teoría de que este movimiento estaba encaminado para posibilitar la venta a una de las grandes compañías, sin que estas tuviesen que lidiar directamente con mafiosos –es lo que sucedió independientemente de la veracidad o no del rumor–. Y por lo bajini los allegados a Yetnikoff señalaban a CBS Records como la compradora. Los más maliciosos apuntaban a que era un ardid de Walter Yetnikoff para inflar el precio de venta de cara a terceros y ayudar así a su amigo y confidente Morris Levy (en su momento me apunté a esta teoría).

Levy ofertaba participaciones en los caballos de carreras que criaba. Igual que en el tópico de los productores de Broadway. Algunos inversores que picaron fueron Billy Joel, Daryl Hall y su mánager Tommy Mottola y Walter Yetnikoff, el presidente de CBS Records que vendió la empresa a Sony. Yetnikoff amigo de Morris Levy no llevó bien la estafa. Los demás tampoco. Poco podían hacer al respecto.

El personaje de Herman Hesh Rabkin de la serie Los Soprano, amigo y consejero del protagonista, está construido basándose en tres personas: Morris Levy, Hy Weiss[4] de Old Town Records–otro disquero relacionado con la mafia, socio de Levy y que formó parte de Stax tras vender Old Town en 1970 a Atlantic– y el capo de Nueva Jersey Gaetano Vastalo, socio de Morris Levy durante 30 años, partícipe de las «operaciones» de Roulette y condenado junto con Levy en 1988.

Alan Freed como ya se ha relatado recibía derechos de autor, participaciones en distribuidoras y discográficas, contrataba artistas gratis a cambio de poner el disco, etc. Su arrogancia, con un ego desproporcionado debido al éxito nacional, aumentada por el envalentonamiento producido por las grandes ingestas de alcohol, lo llevaron a la ruina. En noviembre de 1959 le echaron de la radio. En la vista oral aceptó haber recibido dinero a cambio de pinchar canciones. Fue uno de los dos disc jockeys que reconocieron los hechos. La administración propuso a las discográficas un pacto con un texto absurdo: firmar una declaración de no haber pagado sobornos y prometer que no volverían a hacerlo. Sólo Art Rupe (Specialty) y Morris Levy se negaron a rubricar el ridículo documento.

Dick Clark, el otro gran nombre del escándalo, se libró. Su American Bandstand saltó de la radio de Filadelfia a la televisión nacional en ABC. Un programa de referencia. Clark poseía participaciones en fábricas de discos, tres discográficas en Filadelfia, editoriales musicales, «componía» canciones y llevaba una oficina de representación artística –su productora de televisión además estuvo implicada en el asunto de los programas de concursos amañados–. Se fue de rositas a cambio de desinvertir en aquellas áreas de negocio que representaban conflicto de intereses.

A Hunter Hancock, el primer DJ blanco que empezó a programar rhythm & blues en Los Ángeles, le condenaron en 1962 por no declarar al fisco un total de 18 mil dólares en sus declaraciones de los años 1956, 1957 y 1958. Era dinero procedente de la payola que según declaró en las vistas pensaba que estos pagos eran obsequios. Este fue el argumento de defensa de todos: negaron poner discos por dinero porque sólo programaban los que les gustaban.

Solamente pudieron condenar a quienes no incluyeron estos ingresos extras en sus declaraciones fiscales –los pagos estaban perfectamente documentados y algunas discográficas los contabilizaban como gastos operativos–.

Falta otro ejemplar en esta relación, el gánster afroamericano más peligroso del sur: Don Robey (Houston, 1903-1975), apodado Diamond Don por su afición a los diamantes. Ha aparecido varias veces a lo largo del libro. Su abuelo, esclavo, era hijo del dueño de una plantación de Carolina del Sur. Robey además tenía un ancestro judío. Dejó el colegio pronto para hacerse apostador profesional. A los veinte años estaba casado y era padre.

Su entrada en la música vino desde el mundo de la noche: provenía del planeta de los clubes. Aprendió el oficio con uno que abrió en Los Ángeles. De vuelta a Houston tuvo varias salas, hasta que en 1945 inauguró con un socio y una socia, Evelyn Johnson, el Bronze Peacock Dinner Club. Un local sofisticado, con pretensiones gastronómicas, y parada obligatoria de todas las estrellas de jazz y rhythm & blues. También era un casino encubierto. A este local siguieron una tienda de discos y una agencia de contratación, al frente de la cual estaba Evelyn Johnson. El primer artista que representó fue Clarence Gatemouth Brown. Cuando Aladdin le dio la carta de libertad Robey no consiguió que ninguna compañía fichara al artista. Formó la suya propia: Peacock Records. También «componía» con seudónimo las canciones que grababa. Y organizó una editorial musical. Se fusionó con Duke Records de Memphis, a los que acabó absorbiendo al año –dicen que a punta de pistola–. Montó un estudio, una imprenta y una pequeña fábrica de discos. Aparte de manufacturar su propio producto pirateaban el de otros.

Iba armado. Evelyn Johnson decía que siempre la llevaba descargada. Little Richard atestigua lo contrario: disparó al techo del estudio por encima de su cabeza. No le gustó un comentario malicioso del artista. Robey fichó a Richard tras su paso por RCA. El roquero se negó a firmar las condiciones leoninas y Robey le soltó un par de puñetazos. Little Richard sostiene que se aprovechó de su situación: se había fugado de casa, no tenía compañía y parecía que su carrera no iba a ninguna parte.

Los casinos y timbas ilegales eran una faceta de su actividad que se

complementaba con los numbers games, una lotería clandestina que premiaba el acierto de los tres últimos números del sorteo oficial. Una apuesta tremendamente popular entre las clases más desfavorecidas.

En 1953 Peacock tuvo su gran éxito: «Hound Dog» de Big Mama Thornton. Los discos respuesta y la grabación de Elvis (RCA) dieron impulsos adicionales a la composición de Leiber y Stoller. Pero estos tardaron 12 años en ver un centavo por derechos de autor. Es el tiempo que llevó resolver los problemas judiciales ocasionados por la inclusión de Robey y Johnny Otis como coautores. La editorial por supuesto era de Don Robey, quien no entendía que de los ingresos internacionales debía hacer el reparto y no quedárselo todo. Jerry Leiber contaba a Josh Alan Friedman que en 1960 recibió una llamada de Robey: la oferta era venderle los derechos de «Hound Dog» por 100 mil dólares y aparcar los conflictos legales.

A nivel artístico la aportación de Robey fue tremenda: incorporó la batería a los spirituals. Quería el bombo bien presente en las grabaciones. Esto dio un giro a la popularización del género fuera de las iglesias y algunas obras llegaron a las gramolas. El elenco artístico de góspel de Duke/Peacock era de primera. Si faltaba algún nombre en el sello, Robey trabajaba con esas primeras figuras contratándolas para actuaciones. Dominaba el circuito de los bolos –se había ido haciendo con participaciones en los mejores clubes de las ciudades del sur–. Asimismo, se hizo con el muy lucrativo negocio de los templos: su agencia cobraba, el artista no siempre.

En 1973 vendió la discográfica –cinco sellos– a ABC Dunhill Records. Falleció dos años después.

La reacción de las emisoras tras el primer meneo judicial de la payola se movió por otras rutas: la selección musical pasó a depender del director de programas, restando poder a los pinchadiscos; y empezaron a implantar el Top 40, creado por Todd Storz unos años antes. La fórmula iría variando, adaptándose a los distintos perfiles de audiencia buscados y sufriría otra «cornada» con la aparición de las FM en los setenta. Surgió otro tipo de disco jockeys: programaban cortes de LP.

Fue peor el remedio que la enfermedad: las grandes compañías entraron en el juego de la payola. Camuflada mediante las compañías de promoción independiente. Un eufemismo para poner un intermediario entre los programadores y las discográficas. El volumen de negocio que la industria del rock supuso desde 1967 –los álbumes eran el formato campeón– justificaba el incremento del coste. Que fue escalando. Y cercenando las posibilidades de las compañías independientes. Las personas que controlaban la promoción independiente se agruparon en una organización conocida como The Network. Su poder e influencia se traducían en tarifas cada vez más altas –que repartían con los programadores– a medida que el mercado crecía por las ventas de los álbumes de rock.

En esta segunda oleada contra la payola cayó Clive Davis, presidente de CBS Records. En 1967 Davis, al frente de Columbia Records, había metido decididamente a la compañía en el rock. Vio la luz en el festival de Monterrey de ese año. Gracias a esta irrupción Columbia se convirtió en la líder del mercado y Davis ascendió a la presidencia del grupo. Y cambió su forma de vestir.

Su jefe Arthur Taylor, presidente de CBS Inc., y Bill Paley, el accionista de referencia y primer ejecutivo, se preocuparon bastante cuando supieron que la división de discos estaba bajo vigilancia federal. Con algunas licencias de radio y televisión a punto de renegociación con Washington no quisieron correr riesgos.

Aparte de facturas falsas en las cuentas de gastos de Clive Davis –incluyendo un bar mitzvá–, elaboradas por su mano derecha, el FBI estaba al acecho de un caso de blanqueo de dinero y tráfico de drogas que afectaba no sólo al colaborador directo de Davis: el suministro de narcóticos –cocaína principalmente– a locutores y artistas con la complicidad y apoyo de los representantes de los artistas estaba extendido. Los mafiosos habían colado a uno de los suyos en la empresa. En ese periodo Janis Joplin, estrella de Columbia, murió de sobredosis y varios de los principales artistas estaban enganchados.

El asunto de la payola ha seguido vivo en este siglo: entre 2005 y 2006 las tres principales multinacionales, así como las principales cadenas de radio, fueron sancionadas con multas millonarias.

Fueron las primeras veces que se tomaron medidas efectivas. Las multas totalizaron 37 millones de dólares.

El periodista Frederic Dannen publicó el libro Hit Men[5] centrado en las luchas de poder en CBS Records, varias de las cuales tienen de trasfondo la promoción independiente y sus conexiones mafiosas.

La relación de la mafia con la industria del entretenimiento y concretamente con la de la música viene de lejos. Solían controlar clubes, casinos, teatros, burdeles, etc., donde se ofrecían espectáculos en directo. La ley seca aumentó su penetración y multiplicó sus beneficios. Cuando entraron en la distribución de jukeboxes se involucraron activamente en el negocio discográfico.

En los ochenta trabajando en Nueva York conocí a varios de los personajes que llevaban las riendas de la promoción independiente controlada por los mafiosos. CBS tenía acuerdos de distribución con sus sellos y yo llevaba el marketing internacional de los mismos. Muy simpáticos, dicharacheros, campechanos, todo lo que ustedes quieran, pero imponían. Mucho. Al menos tenían el detalle de dejar aparcados a los guardaespaldas en recepción. Uno de ellos, Joe Isgro, se salvó por los pelos unos pocos años después: en 1990 un tecnicismo legal anuló todos los cargos presentados contra él por la payola y sus derivados –había evidencias de encuentros con Gotti el jefe del clan Gambino y sus subalternos–. En el 2000 fue condenado a cuatro años y dos meses de prisión por extorsión y conspiración para delinquir. Prestaba dinero al 5 por 100 de interés semanal. El demandante había pagado 70 mil dólares de intereses por un préstamo de 30 mil. Resultó descarado que en 1992 produjese Hoffa, película protagonizada por Jack Nicholson y Danny DeVito, y que en este siglo hubiese puesto en marcha una sobre Lucky Luciano.

Peter Gabriel declaró que la música era un negocio de pícaros. Aunque la línea que separa la picaresca del delito es muy delgada.

****

A los hijos del rock and roll,

¡bienvenidos!

«Bienvenidos», Miguel Ríos, 1982 (M. Ríos y Tato Gómez)

Si el rock 'n' roll fue la primera música de la historia que tuvo a los adolescentes como protagonistas, sería lógico pensar que su edad marcaría un horizonte de obsolescencia. Los teenagers crecieron, encontraron trabajo o fueron a la universidad, formaron familias y muchos siguieron consumiendo música. Y aquí radica parte de la grandeza del rock 'n' roll: nuevas generaciones mantuvieron vivo el género. El impulso femenino fue decisivo: eran una audiencia activa. Y surgieron nuevos subgéneros que siguieron atrapando a chicas y chicos. En el interregno entre «el día que la música murió» y la aparición de The Beatles en 1962 nacieron las girl groups, el surf y el twist como los hijos más destacados de los muchos que vieron la luz.

The Beatles comandaron la nueva revolución musical. Detrás de ellos (y gracias a ellos) aparecieron The Rolling Stones, The Who, The Kinks, The Animals con Eric Burdon, The Yardbirds (y su escuela de guitar heros: Eric Clapton, Jeff Beck y Jimmy Page). Estas bandas británicas, conocidas en EEUU como the British invasion, rendían homenaje a sus mayores estadounidenses del blues y del rock 'n' roll. A lo largo de las páginas anteriores se ha ido detallando alguna de las influencias más destacadas.

Los británicos añadieron nuevos elementos a la iconografía, creando nuevas señas de identidad. La más destacada fue el pelo largo, cada vez más largo a medida que avanzaban las décadas de los sesenta y setenta. Los músicos tomaron otra decisión que significó romper con el pasado: dejaron de usar uniformes en sus actuaciones. Y los creadores anglosajones tomaron posicionamientos políticos y sociales, aglutinados alrededor de los movimientos por los derechos civiles y la oposición a la Guerra del Vietnam. Pasaron de ser las voces lúdicas de su generación a ser su conciencia.

Los objetos culturales pasaron de ser algo desdeñado y después tolerado a convertirse en parte esencial del devenir político y económico. Las generaciones que fueron jóvenes en los sesenta los tomaron como emblema del cambio y los creadores pop se convirtieron en nuevos modelos sociales, pero su influencia, a pesar de que tardó tiempo en asentarse, se extendió mucho más allá[6].

Esteban Hernández

Claramente ya estamos hablando de cultura rock, que abarca la psicodelia, el resurgir del orientalismo, la contracultura, los hippies, etc. Y diversos estilos musicales (folk rock, rock duro, progresivo, heavy metal, sinfónico, jazz rock, new wave, punk, etc.) que enriquecieron el panorama. Los rangos de edad se ampliaban exponencialmente a medida que el público envejecía –en paralelo con sus artistas favoritos–, mientras las nuevas generaciones se incorporaban a la evolución de la música, el rock ‘n’ roll, que nació en los cincuenta.

El rock ‘n’ roll se reencarnó apoyado en los avances tecnológicos, la solvencia de las discográficas, la profesionalización de la industria musical en todas sus facetas y con la creación de medios especializados de prensa, radio y televisión. Cuando el rock se volvió corporativo el espíritu de rebeldía fue perdiéndose. Y se inició el declive. El grunge fue quizá el último estertor, aunque su sacudida no tuvo el mismo impacto que el punk, el último gran revitalizador roquero.

A lo largo de estas páginas se ha ido detallando la explosión que supuso el rock ‘n’ roll en los años cincuenta del siglo pasado. Y cómo ese Big Bang fue expandiéndose gracias al talento de esos pioneros, cuya antorcha fue recogida y reconocida por sus sucesores. Las primeras estrellas del rock nacieron en la década de los cincuenta y hoy tanto el concepto como el nombre de la música –en cualquiera de sus acepciones– forman parte de nuestro lenguaje coloquial.

Rock is dead they say / Dicen que el rock ha muerto.

Long live rock / Larga vida al rock.

«Long Live Rock», The Who, 1974 (Pete Townshend)

[1] F. Dannen, Hit Men: Power breakers and fast money inside the record business, Nueva York, Vintage Books, 1991, p. 38.

[2] Las dos modalidades más habituales eran el pago en metálico de 20 o 50 dólares con un apretón de manos, o como contaba Jerry Wexler con 600 dólares en una bolsa de papel el primer lunes de cada mes, a través de un intermediario con quien quedaba en el aseo del edificio Brill. Freed tenía alquilada una oficina en el edificio. De Leonard Chess se cuenta que una noche, de visita en Nueva York, se presentó en el estudio de Alan Freed furioso porque no ponía discos de Chess. En medio de la bronca sacó del bolsillo un fajo de billetes y soltó varios. Al terminar la canción que estaba sonando Freed anunció la visita de un amigo de Chicago y que en su honor sólo pondría discos de Chess hasta el final del programa.

[3] T. James, W. Fitzpatrick, Me, the Mob and the Music, Nueva York, Scribner, 2011.

[4] Su hijo Barry Weiss fue presidente hasta 2014 de Island Def Jam Music Group, división de la multinacional francesa Universal a la que ahora pertenece Motown. Anteriormente había sustituido a Clive Davis al frente de RCA Music Group tras la absorción de Jive Records, la discográfica de Clive Calder que Weiss hijo presidía en EEUU (Britney Spears, Backstreet Boys, Usher, Justin Timberlake).

[5] Hit Men es un ingenioso juego de palabras entre el término usado para designar a los ejecutores del crimen organizado y el de «hombres de éxitos discográficos».

[6] Hernández, op. cit., p. 201.

BIBLIOGRAFÍA

ARMSTRONG, L., In His Own Words: selected writings, Nueva York, Oxford University Press, 1999.

BAS-RABÉRIN, P., El blues moderno, Gijón, Júcar, 1973.

BERRY, C., The Autobiography, Nueva York, Harmony Books, 1987.

BOYD, J., White Bicycles – Making Music in the 1960s, Londres, Serpent's Tail, 2006.

BROVEN, J., Rhythm and Blues in New Orleans, Nueva Orleans, Pelican, 1978.

—, Record Makers and Breakers: Voices of the Independent Rock 'n' Roll Pioneers, Champaigne, University of Illinois Press, 2009.

BROWN, C., Manchild in the Promised Land, Nueva York, Macmillan, 1965.

COHN, N., Awopbopaloobop Alopbamboom, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1969 (Vintage Classics, 2016).

COLLINS, T., Rock Mr. Blues: The Life and Music of Wynonie Harris, Milford (NH), Big Nickel Publications, 1994.

COHODAS, N., Spinning Blues Into Gold: The Chess Brothers and the Legendary Chess Records, Winnipeg, Iconoclassic, 2012.

COPLAND, A., Selected writings: 1923-1972, Londres, Routledge, 2004.

DANNEN, F., Hit Men: Power breakers and fast money inside the record business, Nueva York, Vintage Books, 1991.

DAWSON, J., y Propes, S., What Was the First Rock 'n' Roll Record?, Londres, Faber & Faber, 1992.

DOYLE, R., Chicago Blues, Barcelona, Lumen, 2006.

ESCOTT, C., y HAWKINS, M., Good Rockin' Tonight: Sun Records and the Birth of Rock 'N' Roll, Nueva York, St. Martin's Griffin, 2017.

FOX, T., Showtime at the Apollo, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1983 ([2]1985).

FRIEDMAN, J. A., Tell the truth until they bleed, San Francisco, Backbeat, 2008.

FRITH, S., La sociología del Rock, Gijón, Júcar, 1978.

GILLETT, C., The Sound of the City, The Rise of Rock and Roll, Londres, Souvenir Press, 1971 (3.ª ed., 1996).

—, Making Tracks: Atlantic Records and the Making of a Multi-Billion-Dollar Industry, Londres, Souvenir Press, 1974.

GURALNICK, P., Sam Phillips: The Man Who Invented Rock 'n' Roll, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2015.

HERNÁNDEZ, E., El fin de la clase media, Madrid, Clave intelectual, 2014.

JAMES, T., y FITZPATRICK, M., Me, the Mob and the Music, Nueva York, Scribner, 2011.

JONES, L., Blues People (Negro Music in White America), Nueva York, William Morrow & Co., 1963.

KOMARA, E., The encyclopedia of the blues, Nueva York, Routledge, 2006.

LAUTERBACH, P., The Chitlin' Circuit: And the Road to Rock 'n' Roll, Nueva York, W. W. Norton, 2011.

—, Beale Street Dynasty: Sex, Song, and the Struggle for the Soul of Memphis, Nueva York, W. W. Norton, 2015.

LOMAX, A., Mister Jelly Roll: The Fortunes of Jelly Roll Morton,

New Orleans Creole and «Inventor of Jazz», Nueva York, Duell, Sloan and Pierce, 1950.

MARCUS, G., Mystery Train: Images of America in Rock 'n' Roll Music, Nueva York, Plume/Penguin, 1975 (6.ª ed., 2015).

MURRAY, A., Stomping the Blues, Nueva York, McGraw-Hill, 1976.

NELSON, G., The Death of Rhythm & Blues, Nueva York, Pantheon, 1988.

PEGG, B., Brown Eyed Handsome Man: The Life and Hard Times of Chuck Berry, Londres, Routledge, 2005.

PERKINS, C., y MCGEE, D., Go, cat, go!: the life and times of Carl Perkins, the King of Rockabilly, Nueva York, Hyperion, 1996.

POLLACK, H., Aaron Copland, the life and work of an uncommon man, Chicago, University of Illinois Press, 2000.

PRIAL, D., The Producer: John Hammond and the soul of American Music, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2006.

RITZ, D., Hound Dog: The Leiber and Stoller Autobiography, Londres, Omnibus Press, 2010.

— y WEXLER, J., Rhythm and the Blues: a life in American music, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1993.

ROWE, M., Chicago Breakdown, Nueva York, Drake, 1975.

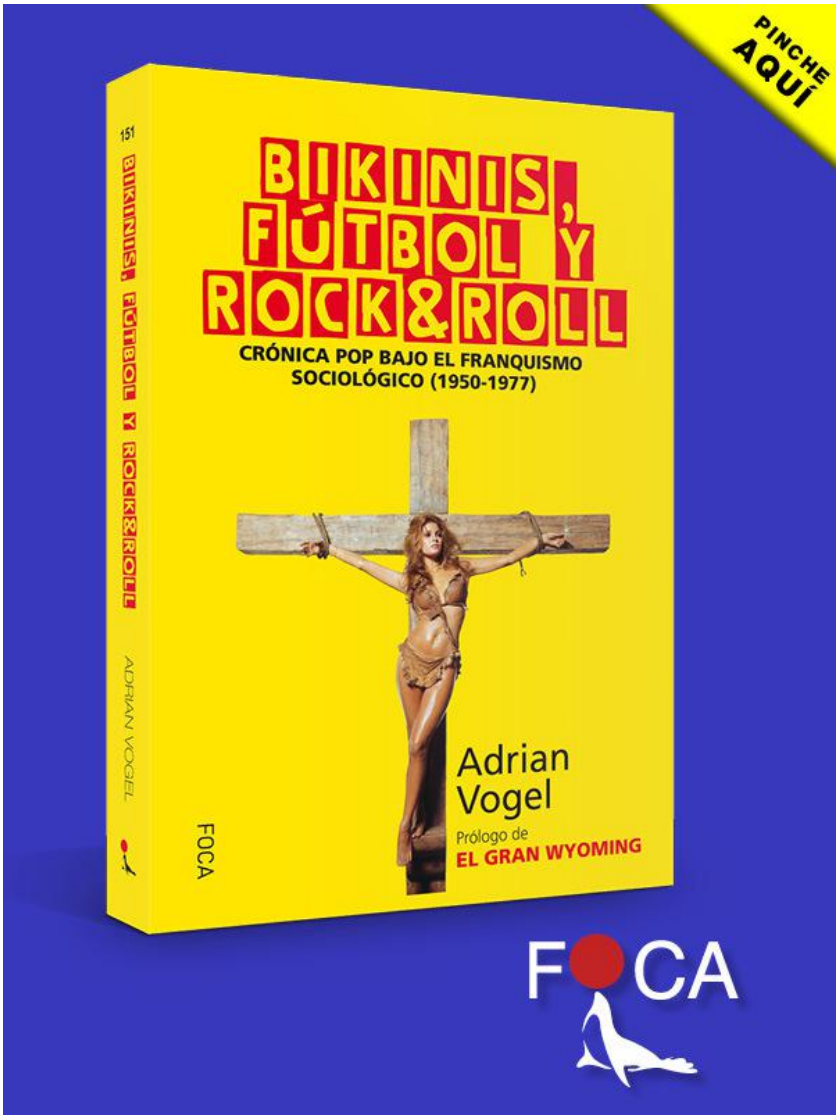
SALEM, J., The Late, Great Johnny Ace and the Transition from R & B to Rock 'n' Roll, Champaign, University of Illinois Press, 2001.

SMITH, W. the Lion, The Memoirs of an American Pianist, Nueva York, Doubleday, 1964.

WHITE, C., The Life and Times of Little Richard: The Quasar of Rock, Nueva York, Harmony, 1984.

—, Killer!, Londres, Arrow, 1996.

WILLIAMS, M., The Jazz Tradition (new and revised edition), Nueva York, Oxford University Press, 1970 ([1]1983).


PINCHE AQUÍ
151
BIKINIS, FÚTBOL Y ROCK&ROLL
ADRIAN VOGEL
FOCA
BIKINIS, FÚTBOL Y ROCK&ROLL
CRÓNICA POP BAJO EL FRANQUISMO SOCIOLÓGICO (1950-1977)
Adrian Vogel
Prólogo de
EL GRAN WYOMING
FOCA